

PENSAMIENTO DE LA IMAGEN

W.J.T. Mitchell

Iconología

Imagen, texto, ideología

a

b'

a'

b

Capital intelectual

W. J. T. Mitchell

Iconología

Imagen, texto, ideología

Traducción de Mariano López Seoane

Capital intelectual

Mitchell, W. J. T.
Iconología. Imagen, texto, ideología / W. J. T. Mitchell.-1a ed.-Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
288 p.; 23 x 15 cm.

Traducción de: Mariano López Seoane.
ISBN 978-987-614-509-1

1. Estética. 2. Teoría y Filosofía del Arte. I. López Seoane, Mariano, trad. II. Título.
CDD 700.1

Diseño de tapa: Javier Vera Ocampo
Diagramación: Daniela Coduto
Traducción: Mariano López Seoane
Corrección: Martina Masera Lew
Coordinación: Inés Barba
Producción: Norberto Natale

Título original: *Iconology. Image, Text, Ideology*



1ª edición • Impreso en Argentina

Capital Intelectual S.A.
Paraguay 1535 (1061) • Buenos Aires, Argentina
Teléfono: (+54 11) 4872-1300 • Telefax: (+54 11) 4872-1329
www.editorialcapin.com.ar • info@capin.com.ar

Pedidos en Argentina: pedidos@capin.com.ar
Pedidos desde el exterior: exterior@capin.com.ar

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11723. Impreso en Argentina.

Índice

Iconología, cultura visual y estética de los medios

Prefacio de W. J. T. Mitchell
a la edición en castellano

Hace ya mucho tiempo que no me es posible afirmar que soy un marginado en la historia del arte. Si bien no tengo un doctorado en el campo, lo he estado arando durante tanto tiempo que, como habría dicho Karl Marx, mi cerebro y mis músculos hace tiempo se han mezclado con el suelo de las artes visuales, y de hecho es en ellas que espero ser enterrado.

Pero hubo un tiempo en la década de 1980 en el que fui parte de una generación de críticos literarios y filósofos que migraron hacia las artes visuales. Estudiosos como Norman Bryson, en Inglaterra, Mieke Bal, en Holanda y Gottfried Boehm, en Suiza, para no mencionar las hordas de semiólogos, estructuralistas y deconstruccionistas, comenzaron a invadir los tranquilos dominios de las artes visuales y levantaron campamento con nuevos métodos y metalenguajes. Al mismo tiempo, historiadores del arte como Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Hans Belting y David Freedberg expandían los límites de la historia del arte tradicional hacia la retórica, las tecnologías ópticas y las imágenes vernáculas o no-artísticas. Mi propia migración hacia la historia del arte fue inicialmente espoleada no por un imperativo abstracto o teórico, sino por las exigencias prácticas que implicaba la comprensión del trabajo de William Blake, un pintor, poeta y grabador cuyo arte compuesto de "grabado ilustrado" hacía necesario pensar saltando las fronteras entre palabra e imagen, literatura y artes visuales. Fue como resultado de esta migración forzada de un territorio disciplinario al otro que comencé

a reflexionar más ampliamente sobre la relación de la historia del arte con las disciplinas adyacentes que han influenciado, complementado y en cierta medida transformado su identidad.

En mi perspectiva, la historia del arte puede entenderse como la convergencia de tres campos de estudio distintos que residen sobre sus límites, estimulando y a veces amenazando su identidad en tanto "historia de las obras de arte": 1) la iconología, el estudio de las imágenes en los distintos medios; 2) la cultura visual, el estudio de la percepción y la representación visual, especialmente de la construcción social del campo de visibilidad y (lo que es igualmente importante) de la construcción visual del campo social; 3) los estudios sobre los medios, específicamente el nuevo campo conocido como "estética de los medios", que se propone salvar las brechas entre las disposiciones técnicas, sociales y artísticas de los medios. Todos estos campos están, en cierto sentido, fuera de los límites de la historia del arte, y constituyen su horizonte o frontera, al tiempo que ofrecen un complemento necesario y a veces peligroso a su trabajo.

La iconología abre la frontera a la imagen, la unidad fundamental de afecto y significado en la historia del arte; la cultura visual abre la frontera al canal sensorial específico por medio del cual operan necesariamente las "artes visuales" (es, en este sentido, análoga a la relación de la lingüística con la poética, o del lenguaje con la literatura; Ernst Gombrich la llamó "lingüística del campo visual"); la estética de los medios abre la frontera a la relación de las artes con los medios masivos de comunicación, de la vanguardia con el kitsch, de las artes refinadas con las artes populares, del arte con lo cotidiano. Además se fertilizan mutuamente: la cultura visual ofrece uno de los canales principales para la circulación de imágenes, y constituye el dominio primordial (aunque no exclusivo) de su aparición y su desaparición; la estética de los medios ofrece un marco para considerar la más amplia "ratio de los sentidos" (Marshall McLuhan) o lo que Jacques Rancière llama "la distribución de lo sensible", y que estudia las relaciones entre el ojo y el oído, la mano y la boca, al mismo tiempo que pone en el centro de la atención la innovación y la obsolescencia técnica.

El primero de estos campos, la iconología, es muy antiguo. Se remonta como mínimo al Renacimiento, y a la *Iconologia* de Cesare Ripa, y acaso aún más lejos, al *Imagines* de Filóstrato, e incluye la entera gama de las imágenes no artísticas, entre ellas las imágenes científicas. Es el campo que interroga la idea misma de imagen en el discurso filosófico, y que rastrea la migración de las imágenes a través de los límites entre la literatura, la música y las artes visuales (los tres grandes órdenes de *lexis, melos* y *opsis* esquematizados en la *Poética* de Aristóteles). Desde el punto de vista de la iconología, la noción de imagen visual no es una redundancia, sino un reconocimiento tácito de que también hay imágenes verbales y acústicas. La iconología está, por lo tanto, tan interesada en los tropos, las figuras y las metáforas como en los motivos visuales y gráficos, tan interesada en los gestos formales, en el tiempo de escucha y en el espacio escultural como en las imágenes en una pared o en una pantalla. En la formulación clásica de Erwin Panofsky (que se restringe a la imagen visual), la iconología incluye el estudio de la iconografía, el estudio histórico de los significados de imágenes específicas, y va más allá de eso para explorar la ontología de las imágenes como tales y las condiciones bajo las cuales las imágenes adquieren significación histórica. En la era post-panofskiana de lo que he llamado "iconología crítica", la iconología ha pasado a ocuparse de asuntos como las "metapinturas" o las formas reflexivas y autocríticas de la imagen; las relaciones entre las imágenes y el lenguaje; el estatuto de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria; el estatuto teológico y político de las imágenes en fenómenos como la iconoclasia y la iconofobia; la interacción entre las imágenes virtuales y reales, imaginarias y reales, capturada por la distinción que ofrece el inglés vernáculo entre *images* y *pictures**.

* La distinción que ofrece la lengua inglesa entre *images* y *pictures* no tiene un equivalente en castellano. Como se explica en el texto, *images* tiende a referir a imágenes mentales o imaginarias, mientras que *pictures* suele utilizarse para denominar imágenes dotadas de cierta materialidad, pudiendo en ciertos contextos funcionar como sinónimo de pinturas o fotografías. Dado que el castellano no tiene términos tan claros para verter esta distinción, he optado deliberadamente por no atarme a una única equivalencia. He decidido

La iconología ha encontrado a su vez tareas a realizar en el dominio de las ciencias, indagando sobre el rol de las imágenes en la investigación científica, específicamente (en mi propio trabajo) en el fenómeno de la imagen "natural" (por ejemplo, el fósil y el espécimen tipo) y en toda la cuestión de las especies y la morfología evolucionaria. Al mismo tiempo, el avance de las ciencias de la vida en el último siglo revolucionó la antigua concepción de la imagen como "imitación de la vida". La biotecnología hizo posible crear una imagen *viviente* de una forma de vida en el proceso conocido como clonación, con profundas consecuencias para nuestros conceptos de las imágenes y de las formas de vida. Cuando estos desarrollos se suman a la revolución en la ciencia informática que produjo la invención de la computadora, es claro que entramos a una nueva era de lo que he llamado "reproducción biocibernética", caracterizada por la aparición de la "imagen biodigital". Esta concepción vitalista de la imagen me ha llevado a especular que la pregunta que hay que hacerle a las imágenes en el tiempo no es qué *quieren decir* o qué *hacen*, sino qué *quieren*.

La cultura visual, en contraste con la iconología, es un objeto de estudio bastante reciente, aunque tiene un pedigree muy largo en los tratamientos filosóficos del espectador como sujeto ejemplar de la epistemología desde la Alegoría de la Caverna de Platón hasta la Óptica de Descartes, pasando por la tradición que Martin Jay ha denominado "oculocentrismo". Como asunto técnico, los estudios culturales visuales probablemente surgen de innovaciones en las tecnologías de registro óptico como la fotografía, la televisión y el cine, y de los estudios de la cultura y la psicología centrados en la percepción y el reconocimiento visual. La antropología visual y los estudios de la cultura material y de masas constituyen inspiraciones importantes para el campo de la cultura visual, así como una variedad de movimientos artísticos que desafían la centralidad de la pintura y la escultura para el canon de la historia

---

en cambio prestar especial atención a los sucesivos contextos en que aparecen estos términos para ofrecer la traducción más fiel posible en cada caso. [N. del T.]

del arte. Las incursiones artísticas en la cultura popular, la instalación y el arte ambiental, el arte conceptual y los nuevos medios en alianza con la iconología crítica obligaron a una expansión del campo de la historia del arte que a la vez recuerda y va más allá de las ambiciones fundacionales de las Escuelas de Warburg y de Viena. La historia del arte bajo la presión de la cultura visual incluye ahora una amplia variedad de agendas de investigación, que va desde la pulsión escópica de Lacan al fenómeno de la evaluación por perfil racial y el poder de la mirada, pasando por la dialéctica del espectáculo (Guy Debord) y la vigilancia (Michel Foucault). Se propone investigar la especificidad del campo óptico en relación con las modalidades táctiles y acústicas, así como los estratos foucaultianos-deleuzianos de "lo visible y lo decible". La cultura visual también explora las fronteras de la visualidad en su relación con las llamadas "artes visuales", sus imbricaciones con el lenguaje y con los otros sentidos, y con los límites o negaciones de la visualidad en fenómenos como la ceguera, la invisibilidad y lo que podríamos llamar los elementos "ignorados" de la vida cotidiana. Se interesa especialmente en los fenómenos de intersubjetividad en el campo escópico, la dinámica de ver y ser visto por otra gente como momento crítico en la formación de lo social. Inspirada por textos fundacionales como "La mirada" de Jean Paul Sartre y "Argelia desvelada" de Franz Fanon, la cultura visual nos ayuda a ver cómo las obras de arte pueden "devolverle la mirada" a los espectadores. Y, lo que es más fundamental, aspira a explicar no meramente la "construcción social del campo visual", sino también la construcción visual del campo social.

El tercer campo, la estética de los medios, es también bastante joven, y su genealogía se remonta a los escritos de Marshall McLuhan, que fue el primero en articular los principios del campo general de los estudios de los medios que fueran más allá de la representación para incluir todo el espectro de las "extensiones técnicas del hombre". Para McLuhan todo, desde la piel al sistema de trenes pasando por la ropa, constituye el campo de la comunicación y la expresión como "segunda naturaleza" alrededor de los individuos y las sociedades. En su centro, por supuesto, está la invención

moderna de los medios masivos de comunicación, especialmente los medios de transmisión como la televisión y la radio. Pero a McLuhan le interesaban igualmente lo que ahora llamamos "medios sociales", como el telégrafo, el teléfono, el sistema postal y (*avant la lettre*) la "extensión del sistema nervioso" conocido como internet. También le interesaba el uso artístico de los viejos y los nuevos medios. En efecto, McLuhan reservaba un lugar especial para el arte como dominio del juego experimental con las nuevas invenciones de los medios, el lugar en el que podía ser explorado el efecto de los medios sobre el sensorio y las formaciones sociales. Todas las preguntas sobre la especificidad del medio, los medios combinados, los inter-medios y lo que Rosalind Krauss llamó "la condición post-medio" son parte de la investigación contemporánea sobre la estética de los medios.

La estética de los medios contemporáneos busca revivir las ambiciones del proyecto de McLuhan proponiendo una reflexión que traspasa los límites de los medios masivos y artísticos, y de las formas de mediación técnicas, socio-económicas y políticas. El trabajo de teóricos como Bernard Stiegler, Niklas Luhmann y Friedrich Kittler ha iniciado un mundo de mediación total en el que las fronteras del pensamiento operan un giro dialéctico hacia lo *inmediato*: la fenomenología de lo no mediado, lo transparente y lo no codificado. Cuando en estos días enseño estudios de los medios me siento tentado de rebautizarlos como "estudios de los in-medios" o (basándome en el modelo de la climatología y el reporte del tiempo) "mediorología".

Estos son los tres campos que han fundamentado mis propias aproximaciones a la historia del arte, pero también mis alejamientos de la misma. No estoy seguro de que tengan una relación sistemática entre sí. Tal vez su relación con la historia del arte es algo así como las relaciones contingentes de las fronteras nacionales, como si la historia del arte fuera una suerte de Suiza, una nación multilingüe limitada por tres entidades nacionales importantes (Francia, Alemania e Italia) con una cuarta frontera en el este (Austria), que se abre hacia un Oriente y hacia una historia orientalista que perturba toda síntesis eurocéntrica prolija. Pero sin duda esto es una

fantasía que solo se le ocurriría a un norteamericano que ha crecido en los amplios espacios abiertos del desierto occidental y cuyo abordaje de los límites entre las disciplinas y los campos siempre ha estado sintetizado en la vieja balada de los cowboys "Don't Fence Me In" [No me encierren].

Para Joel Snyder

Agradecimientos

Si quisiera confeccionar un retrato grupal de todos aquellos que tienen algo que ver con la escritura de este libro, probablemente se parecería a una de las representaciones que hizo Hogarth de la multitud: un conjunto variopinto de dignatarios, graciosos, astutos, libertinos, académicos y estudiantes, algunos ebrios, la mayoría en estado de distracción, muchos durmiéndose, y otros (el grupo más pequeño de todos) escuchando con irritación crítica e intensa. Me siento obligado a expresarle mi gratitud a este grupo más pequeño. Sin su ayuda, habría terminado este libro mucho antes. Mis estudiantes y colegas en la Universidad de Chicago, y especialmente los miembros del Grupo Laocoon entre 1977 y 1985, me escucharon con paciencia (a veces) y críticamente (siempre), colaborando para que este libro pasara de ser una "Teoría de la imagen" magistral (una "Iconología" en sentido estricto) a ser una serie de ensayos históricos. Los miembros de mi seminario en la Escuela de Crítica y Teoría, especialmente Ellen Esrock y Herbert Hrachovec, me mostraron lo que faltaba en el argumento. James Chandler y Elizabeth Helsinger leyeron el manuscrito entero, me explicaron de qué se trataba realmente, y por qué podía descartar un tercio del mismo. James Heffernan me proporcionó el informe más detallado y escrupuloso que yo haya visto, corrigiendo mis fechas, datos, razonamientos y ortografía con precisión implacable. Y muchos colegas de la Universidad de Chicago y de otras instituciones leyeron partes del libro ofreciéndome el más molesto de los regalos: "el consejo valioso". Charles Altieri, Ted Cohen, Gregory Colomb, Nelson Goodman, Jean Hagstrum, Robert Nelson, Michael Riffaterre, Richard Rorty, Edward Said, David Simpson y Catherine Elgin leyeron y comentaron

distintas partes del libro, y sin duda sería mucho mejor si hubiera podido incorporar todas sus sugerencias. Joel Snyder estuvo presente, en cuerpo o en espíritu, en el nacimiento de todas las buenas ideas que tiene el libro. Me encantaría poder echarle la culpa por las malas también, y el mejor modo de hacerlo es dedicárselo. El National Endowment for the Humanities me otorgó un año para aprender que un libro como este podía escribirse; la John Guggenheim Memorial Foundation me dio un año para escribirlo.

Una primera versión del Capítulo 1 ("¿Qué es una imagen?") apareció en *New Literary History* 15:3 (Primavera 1984), y está aquí gracias a la gentileza de su editor, Ralph Cohen, y de la Johns Hopkins University Press. El Capítulo 4 apareció por primera vez como "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*", copyright de The Regents of the University of California, en *Representations* 6, 98-115 (primavera 1984). Su reimpresión es posible gracias a la gentileza de The Regents.

Finalmente debo expresar algo que va más allá de la gratitud a mi madre, cuyos valores traté de reflejar en este libro, a mi esposa, Janice, y a mis hijos, Carmen y Gabriel, que hicieron todo tipo de sonidos para iluminar estas ciegas reflexiones sobre la imagen.

Introducción

Iconología

Este es un libro sobre las cosas que la gente dice sobre las imágenes. No se ocupa primordialmente de imágenes específicas y de las cosas que la gente dice sobre ellas, sino del modo en que hablamos de la *idea* de imagen, y de nociones emparentadas como figuración, imaginación, percepción, comparación e imitación. Es un libro sobre imágenes, por tanto, que no tiene más ilustraciones que unos pocos diagramas esquemáticos; un libro sobre visión que parece escrito por un autor ciego para un lector ciego. Si contiene alguna revelación sobre imágenes materiales, reales, es el tipo de revelación que podría tener un oyente ciego escuchando la conversación de dos videntes hablando sobre imágenes. Mi hipótesis es que tal oyente podría observar patrones en estas conversaciones que serían invisibles para el participante vidente.

El libro reflexiona sobre dos preguntas que aparecen regularmente en estas conversaciones: ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es la diferencia entre imágenes y palabras? Se propone entender las respuestas tradicionales a estas preguntas en relación con los intereses humanos que las vuelven urgentes en situaciones particulares. ¿Por qué importa decidir qué es una imagen? ¿Qué se pone en juego cuando marcamos o borramos las diferencias entre imágenes y palabras? ¿Cuáles son los sistemas de poder y los cánones de valor –esto es, las ideologías– que informan las respuestas a estas preguntas y las vuelven asuntos de disputa polémica, más allá del interés puramente teórico?

Llamo a estos trabajos "ensayos sobre iconología" para restaurar algo del sentido literal de la palabra. Este es un estudio del *logos*

(las palabras, las ideas, el discurso, o "la ciencia") de los "íconos" (las imágenes, las figuraciones, o los parecidos). Es por lo tanto una "retórica de las imágenes" en dos sentidos: primero, en tanto estudio de "lo que hay que decir sobre las imágenes" (la tradición de "la escritura sobre arte" que se remonta a las *Imagines* de Filóstrato, y que se ocupa principalmente de la descripción y la interpretación del arte visual); y, segundo, en tanto estudio de "lo que las imágenes dicen" (esto es, de los modos en que parecen hablar por sí mismas persuadiendo, contando historias o describiendo). Uso además el término "iconología" para conectar este estudio con una larga tradición de reflexión teórica e histórica sobre la noción de imagen, una tradición que en su sentido estrecho comienza probablemente con los manuales renacentistas de iconología simbólica (el primero de los cuales, la *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1592, no está ilustrado) y culmina con los célebres "estudios" sobre iconología de Erwin Panofsky. En un sentido amplio, el estudio crítico de los íconos comienza con la idea de que los seres humanos son creados "a imagen y semejanza" de su creador y culmina, menos pomposamente, con la ciencia moderna de la "creación de imágenes" propia de la publicidad y la propaganda. Me ocuparé en este trabajo de cuestiones que se ubican en una región intermedia, entre el sentido amplio y el sentido estrecho de la iconología: de los modos en que las imágenes en un sentido estricto o literal (pinturas, estatuas, obras de arte) se relacionan con nociones como las de imagen mental, imagen verbal o literaria, y del concepto de hombre en tanto imagen y en tanto hacedor de imágenes. Si Panofsky separó la iconología de la iconografía diferenciando la interpretación del horizonte simbólico total de una imagen de la catalogación de motivos simbólicos particulares, mi objetivo es generalizar aún más las ambiciones interpretativas de la iconología, pidiéndole que considere la idea de imagen como tal.

Si todo esto suena imposiblemente abarcador, puede ser de ayuda apuntar que este estudio tiene límites muy definidos, tanto en términos de las preguntas que plantea como de los textos que considera. Con la excepción del primer capítulo, este trabajo es fundamentalmente una serie de lecturas atentas de unos pocos textos

importantes de teoría de la imagen, y estas lecturas giran alrededor de dos centros históricos: el primero, las postrimerías del siglo XVIII (aproximadamente, la era de la Revolución francesa y la aparición del Romanticismo); el segundo, la era de la crítica moderna. El objetivo de estas lecturas es mostrar cómo la noción de imagen sirve como una suerte de correa de transmisión que conecta las teorías del arte, del lenguaje y de la mente con las concepciones del valor social, cultural y político.

Estas conexiones me llevarán por una serie de senderos poco explorados que a primera vista pueden parecer inconexos: la crítica que hace Wittgenstein de la "teoría figurativa" del significado y las teorías modernas de la poesía y la imagen mental; la crítica que hace Nelson Goodman de la "iconocidad" en relación con la semiótica; el argumento de Ernst Gombrich a favor de la naturalidad de las imágenes, y la "naturaleza" como categoría ideológica; el intento de Lessing de proclamar las leyes genéricas que separan a la poesía de la pintura, y la independencia cultural alemana; la estética de lo sublime y lo bello de Burke en relación con su crítica de la Revolución francesa; el uso que hace Marx de la *camera obscura* y del fetiche como figuraciones de los "ídolos" psicológicos y materiales del capitalismo. La reunión de este ensamblaje aparentemente disparatado de escritores nos ayuda a ver una serie de conjunciones sorprendentes que en general los historiadores intelectuales no han notado: la conexión entre la "retórica iconoclasta" que impregna la crítica occidental y la controversia sobre las imágenes mentales en la psicología moderna; la relación entre la teoría semiótica moderna y las leyes de la asociación de Hume; la polémica contra las implicaciones "fascistas" de la "forma espacial" en la estética moderna y la autoridad del *Laocoonte* de Lessing; la controversia alrededor del *ut pictura poesis* y la batalla de los sexos, las naciones y las tradiciones religiosas desde la Ilustración.

Mi única disculpa por estas combinaciones extrañas de tópicos y textos es que aparecían a medida que me ocupaba de las preguntas teóricas que inspiraron este estudio en primer lugar. Cada respuesta teórica a las preguntas ¿qué es una imagen?, o ¿en qué se diferencian las imágenes de las palabras?, me retrotraía inevitablemente a

preguntas anteriores sobre el valor y el interés que solo podían responderse en términos históricos. El modo más simple de expresar esto es admitir que un libro que comenzó con la intención de producir una *teoría* válida de las imágenes se convirtió en un libro sobre el *miedo* a las imágenes. La "iconología" resultó ser no solamente la ciencia de los íconos, sino también la psicología política de los íconos, el estudio de la íconofobia, la iconofilia y la lucha entre iconoclastia e idolatría. El movimiento de este libro va entonces de los intentos modernos de establecer una verdadera teoría de la imagen (Gombrich, Goodman, el primer Wittgenstein) a las interpretaciones "clásicas" de la imagen que estas teorías quisieron remplazar. En el proceso, mis ambiciones teóricas han sido inevitablemente escarmentadas por los estrechos límites de mi formación como historiador intelectual. Lo que espero es que esta caída crítica en el espacio que se abre entre la teoría y la historia abrirá una región para la exploración de otros investigadores, y que sugerirá algo sobre los límites necesarios de todo intento de producir una interpretación teórica de las prácticas simbólicas.

Dado que el subtítulo de este libro es "Imagen, texto, ideología" puede ser útil decir algunas palabras sobre estos términos. La "imagen" es el tema principal del libro, de modo que no intentaré definirlo aquí, más allá de decir que he tratado de no descartar ninguno de los sentidos más utilizados del término. En cuanto a la "textualidad", la he tratado de modo relativamente displicente y poco sofisticado: su rol en este estudio es simplemente el de complemento de la imagen, un modo de representación "compañero" o rival. Al concepto de "ideología", por último, lo he utilizado de un modo deliberadamente ambiguo para definir lo que entiendo como una suerte de duplicidad en su uso histórico en la crítica marxista. La perspectiva ortodoxa es que la ideología es falsa conciencia, un sistema de representaciones simbólicas que refleja una situación histórica de dominación por parte de una clase particular, y que sirve para ocultar el carácter histórico y la orientación de clase de ese sistema bajo los velos de la naturalidad y la universalidad. El otro significado de "ideología" tiende a identificarla sencillamente con la estructura de valores e intereses que le da forma a toda representación de la realidad. Este significado deja

intacta la cuestión de si la representación es falsa u opresiva. En esta formulación, no habría algo así como una posición por fuera de la ideología; aun el crítico menos "engañado" de la ideología debe admitir que ocupa una posición de valor e interés, y que el socialismo (por ejemplo) tiene tanto de ideología como el capitalismo.

Me gustaría mantener activos ambos sentidos del concepto de ideología en el libro para preservar y acaso confrontar algunos valores que parecen estar implicados en cada uno de ellos. Trabajar con la interpretación neutral de la ideología como un sistema de creencias e intereses es abandonar la fuerza crítica de la noción, su habilidad para generar interpretación, el descubrimiento de lo que está oculto. La noción de ideología como falsa conciencia implica un escepticismo saludable sobre los motivos explícitos, las racionalizaciones y las pretensiones de naturalidad, pureza o necesidad. El inconveniente de esta noción, por otro lado, es que puede llevar al crítico de la ideología a sostener la ilusión de que él no tiene ilusiones, de que se encuentra fuera de la historia, o "a favor" de la historia como agente de sus leyes inexorables. Mi noción de ideología, entonces, intentará jugar de ambos lados de la mesa, utilizando los procedimientos interpretativos del análisis ideológico para revelar los puntos ciegos de distintos textos, pero también utilizando esos procedimientos para criticar el concepto mismo de ideología. En realidad, la noción de ideología tiene sus raíces en el concepto de imagen, y recrea las viejas batallas de la iconoclasia, la idolatría y el fetichismo. Esas batallas serán el tema del capítulo final del libro.

Primera Parte
La idea de imagen

> Una cosa es... aprehender directamente una imagen como imagen; otra cosa es formarse ideas acerca de la naturaleza de las imágenes en general.
>
> JEAN-PAUL SARTRE. *Imagination* (1962)

Todo intento de captar "la idea de imagen" está condenado a batallar con el problema del pensamiento recursivo, dado que la idea misma de "idea" está atada a la noción de imagen. "Idea" viene del verbo griego "ver", y con frecuencia aparece vinculada a la noción de "eidolon", la "imagen visible" que es fundamental para la óptica y las teorías de la percepción antiguas. Un modo sensato de evitar la tentación de pensar sobre las imágenes en términos de imágenes sería reemplazar la palabra "idea" en todas las discusiones sobre imagen con otro término como "concepto" o "noción", o estipular desde el inicio que el término "idea" debe entenderse como algo bien diferente a la imagen o a lo pictórico. Esta es la estrategia de la tradición platónica, que distingue el *eidos* del *eidolon* entendiendo al primero como una "realidad suprasensible" de "formas, tipos o especies", y al último como una impresión sensible que proporciona una mera "semejanza" (*eikon*) o "apariencia" (*phantasma*) del *eidos*[1].

Un modo menos prudente, pero, espero, más imaginativo y productivo, de lidiar con este problema es ceder a la tentación de ver a las ideas como imágenes, y permitirle al problema recursivo que se despliegue en todo su esplendor. Esto implica poner atención al modo en que las imágenes (y las ideas) se duplican: el modo en que representamos el acto de representar, imaginamos la actividad de la imaginación, figuramos la práctica de la figuración. Estas represen-

taciones, imágenes y figuras duplicadas (a las que me referiré -con la menor frecuencia posible- como "hiper-íconos") son estrategias para ceder y resistir a la vez a la tentación de ver a las ideas como imágenes. La caverna de Platón, la tabula rasa de Aristóteles, el cuarto oscuro de Locke, el jeroglífico de Wittgenstein son todos ejemplos del "hiper-ícono" que, junto con el tropo popular del "espejo de la naturaleza", nos proporcionan los modelos para pensar sobre todo tipo de imágenes: mentales, verbales, pictóricas y perceptuales. También nos proporcionan, quiero argumentar, escenas en las que nuestras ansiedades sobre las imágenes pueden expresarse en una variedad de discursos iconoclastas, y en las que podemos racionalizar la pretensión de que, sean lo que fueren las imágenes, las ideas son algo distinto.

1. ¿Qué es una imagen?

Ha habido épocas en las que la pregunta "¿Qué es una imagen?" era una cuestión urgente. En la Bizancio de los siglos VIII y IX, por ejemplo, tu respuesta te identificaba inmediatamente como partidario de una de las facciones en la lucha entre el emperador y el patriarca: como un iconoclasta radical que buscaba purificar la iglesia de idolatría, o como un iconófilo conservador que buscaba preservar las prácticas litúrgicas tradicionales. El conflicto sobre la naturaleza y el uso de los íconos, que en la superficie parecía una discusión sobre puntos muy sutiles del ritual religioso y sobre el significado de los símbolos, era en realidad, tal como lo señala Jaroslav Pelikan, "un movimiento social enmascarado" que "utilizaba el vocabulario doctrinal para racionalizar un conflicto esencialmente político"[1]. Por el contrario, en la Inglaterra de mediados del siglo XVII, la conexión entre movimientos sociales, causas políticas y la naturaleza de la imagen estaba bastante poco disimulada. No sería exagerado decir que la Guerra Civil inglesa fue una guerra sobre la cuestión de las imágenes, y no simplemente sobre la cuestión de las estatuas y otros símbolos materiales de los rituales religiosos, sino también sobre asuntos menos tangibles como el "ídolo" de la monarquía y, más allá, los "ídolos de la mente" que los pensadores de la Reforma buscaban purgar en ellos mismos y en otros[2].

Si hoy no parece haber tanto en juego en la pregunta, no es porque hayan perdido su poder sobre nosotros, y ciertamente no

porque su naturaleza haya sido entendida claramente. Es un lugar común de la crítica cultural moderna que las imágenes tienen en nuestro mundo un poder con el que los idólatras antiguos ni soñaron[3]. Y parece igualmente evidente que la cuestión de la naturaleza de la imagen solo ha sido superada por el problema del lenguaje en la evolución de la crítica moderna. Si la lingüística tuvo a Saussure y a Chomsky, la iconología tuvo a Panofsky y a Gombrich. Pero la presencia de estos grandes sintetizadores no debería tomarse como signo de que los acertijos del lenguaje o de la imagen están finalmente a punto de ser resueltos. La situación es precisamente la inversa: el lenguaje y la imagen ya no son lo que prometían ser para críticos y filósofos de la Ilustración: medios perfectos y transparentes a través de los cuales podía representarse la realidad para el entendimiento. Para la crítica moderna, el lenguaje y la imagen se han convertido en enigmas, problemas a explicar, prisiones que aíslan al entendimiento del mundo. El lugar común de los estudios modernos sobre las imágenes, de hecho, es que deben ser entendidas como una suerte de lenguaje: en lugar de pensar que proporcionan una ventana transparente hacia el mundo, se considera ahora que las imágenes son un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, pero que esconde un mecanismo opaco, distorsionador y arbitrario de representación, un proceso de mistificación ideológica[4].

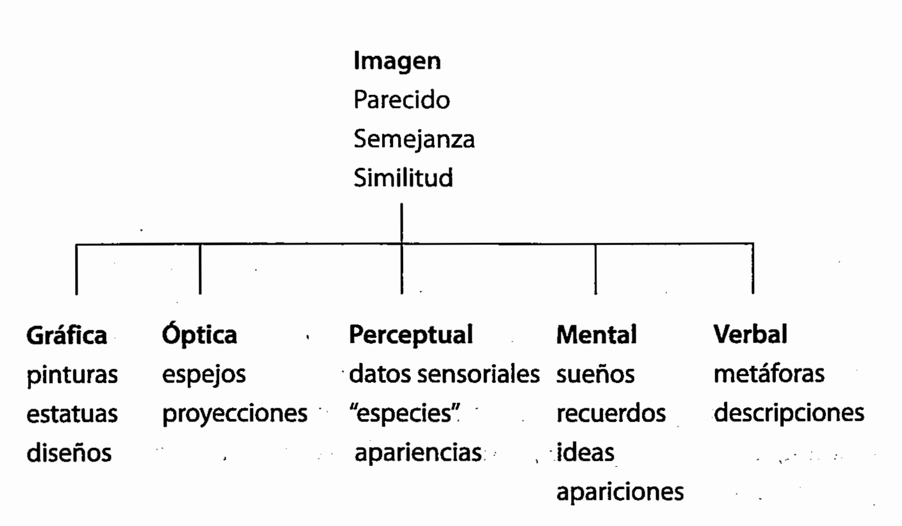
Mi propósito en este capítulo no es profundizar en la comprensión teórica de la imagen ni añadir una nueva crítica de la idolatría moderna a la creciente colección de la polémica iconoclasta. Mi objetivo es más bien sondear los "juegos del lenguaje" (así los llamaría Wittgenstein) que jugamos con la noción de imagen, y sugerir algunas preguntas sobre las formas de vida históricas que sostienen esos juegos. No me propongo, por ende, producir una definición nueva o mejor de la naturaleza esencial de las imágenes, o examinar pinturas u obras de arte específicas. Mi procedimiento será en cambio examinar algunos de los modos en que usamos la palabra "imagen" en una serie de discursos institucionalizados -particularmente la crítica literaria, la historia del arte, la teología y la filosofía- y criticar los modos en que cada una de estas disciplinas utiliza

nociones sobre la imagen que toma prestadas de sus vecinas. Mi objetivo es poner a consideración los modos en que nuestra comprensión "teórica" de la imagen se basa en prácticas sociales y culturales, y en una historia que es fundamental para nuestra comprensión no solo de las imágenes sino también de lo que la naturaleza humana es o podría ser. Las imágenes no son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas "hechas a imagen" de su creador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen.

La familia de las imágenes

Dos cosas deben llamar la atención de todo aquel que intente tener una perspectiva general de los fenómenos que llamamos imágenes. La primera es sencillamente la gran variedad de cosas a las que le damos ese nombre. Hablamos de pinturas, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, poemas, patrones, memorias, e incluso de ideas como imágenes y la diversidad misma de esta lista parece volver imposible toda comprensión sistemática o unificada. La segunda cosa que puede llamarnos la atención es que llamar a todas estas cosas "imagen" no significa necesariamente que tengan algo en común. Sería mejor comenzar considerando a las imágenes como una familia extendida que ha migrado en el tiempo y en el espacio y ha sufrido en el proceso mutaciones profundas.

Sin embargo, si las imágenes son una familia puede ser posible construir un sentido de su genealogía. Si comenzamos no buscando una definición universal del término sino observando las situaciones en las que las imágenes se han diferenciado unas de otras sobre la base de límites entre discursos institucionales diferentes, obtendremos un árbol genealógico parecido al siguiente:



Cada rama de este árbol genealógico designa un tipo de imagen que es central para el discurso de alguna disciplina intelectual: las imágenes mentales corresponden a la psicología y a la epistemología; las imágenes ópticas, a la física; las imágenes gráficas, esculturales y arquitectónicas, al historiador del arte; las imágenes verbales, al crítico literario; las imágenes perceptuales ocupan una suerte de región fronteriza en la que fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica colaboran con filósofos y críticos literarios. Esta es la región que habitan una serie de criaturas extrañas que rondan la frontera entre las interpretaciones físicas y psicológicas de las imágenes: las "especies" o "formas sensibles" que (de acuerdo con Aristóteles) emanan de los objetos y se imprimen como un sello en los receptáculos similares a la cera de nuestros sentidos[5]; las *apariciones*, que son versiones resucitadas de esas impresiones evocadas por la imaginación en ausencia de los objetos que las estimularon originalmente; "datos sensoriales" o "percepciones" que cumplen un papel análogo en la psicología moderna; y, finalmente, esas "apariencias" que (en el habla común) se interponen entre nosotros y la realidad, y a las que tan a menudo nos referimos con el término "imágenes" (desde la imagen que proyecta un actor talentoso, a las imágenes creadas para productos y personajes por expertos en publicidad y en propaganda).

La historia de la teoría óptica abunda en estas agencias intermediarias que se interponen entre nosotros y los objetos que percibimos. A veces, como en la doctrina platónica del "fuego visual" y en la teoría atomística de las *eidola* o *simulacra*, se las entiende como emanaciones materiales de los objetos, imágenes sutiles pero no obstante sustanciales propagadas por los objetos que se imprimen a la fuerza en nuestros sentidos. A veces, las especies son consideradas meras entidades formales, sin sustancia, propagadas a través de un medio inmaterial. Y algunas teorías describen incluso la transmisión como algo que sucede en la dirección contraria, desde nuestros ojos a los objetos. Roger Bacon ofrece una buena síntesis de los presupuestos comunes de la teoría óptica antigua:

> Toda causa eficiente actúa según su propia fuerza que ejerce sobre la materia adyacente, así como la luz [*lux*] del sol ejerce su fuerza sobre el aire (cuya fuerza difunde la luz [*lumen*] por todo el mundo desde la luz [*lux*] solar). Y a esta fuerza se la llama "semejanza", "imagen" y "especies", así como de otras muchas formas... Estas especies provocan todas las acciones que hay en el mundo, ya que actúan en los sentidos, en el intelecto, y en toda la materia del mundo para la generación de todas las cosas[6].

Debería quedar claro, a partir de la explicación de Bacon, que la imagen no es simplemente una clase particular de signo, sino un principio fundamental de lo que Michel Foucault llamaría "el orden de las cosas". La imagen es la noción general, ramificada en distintas similitudes específicas (*convenientia, aemulatio, analogía, simpatía*), que reúnen al mundo en un todo bajo "figuras del conocimiento"[7]. Presidiendo todos estos casos especiales de imágenes, por tanto, coloco un concepto paterno, a saber, la noción de imagen "como tal", el fenómeno cuyos discursos institucionales apropiados son la filosofía y la teología.

Ahora bien, cada una de estas disciplinas ha producido una vasta literatura sobre la función de las imágenes en su propio dominio, una situación que tiende a intimidar a cualquiera que intente ofrecer un panorama del problema. Hay precedentes alentadores en trabajos que reúnen distintas disciplinas avocadas a la imagen, como los

estudios de Gombrich sobre la imagen pictórica en términos de percepción y óptica, o las investigaciones de Jean Hagstrum sobre las artes hermanas de la poesía y la pintura. En general, sin embargo, las explicaciones que se ocupan de un tipo de imagen tienden a relegar a las otras al estatuto de "fondo" no examinado del tema principal. Si hay un estudio unificado de la imagen, una iconología coherente, corre el riesgo de comportarse, tal como advirtió Panofsky, "no como una etnología frente a la etnografía, sino como la astrología frente a la astrografía"[8]. Las discusiones sobre la imagen poética dependen en general de una teoría de la imagen mental improvisada a partir de los jirones de las nociones sobre la mente del siglo XVII[9]; a su vez, las discusiones sobre la imagen mental dependen de un conocimiento bastante limitado de la imagen gráfica, que a menudo procede del supuesto cuestionable de que ciertas clases de imágenes (fotografías, imágenes en el espejo) proporcionan una copia directa, inmediata, de lo que representan[10]; los análisis ópticos de las imágenes en el espejo ignoran decididamente la pregunta por el tipo de criatura que es capaz de usar un espejo; y las discusiones sobre las imágenes gráficas tienden a estar privadas de un contacto excesivo con las cuestiones más amplias de la teoría o la historia intelectual por el provincialismo de la historia del arte. Sería útil, por lo tanto, intentar producir una visión de conjunto de la imagen que desmenuce los límites que establecemos entre distintos tipos de imágenes, y que critique los supuestos que cada una de estas disciplinas hace sobre la naturaleza de las imágenes en los campos vecinos.

Es claro que no podemos hablar de estos tópicos al mismo tiempo, por lo que la siguiente pregunta sería por dónde empezar. La regla general es empezar con los datos más básicos y obvios, para llegar desde allí a los más dudosos o problemáticos. Podríamos comenzar, entonces, preguntando qué miembros de la familia de las imágenes son denominados con ese nombre en un sentido estricto, correcto o literal, y cuáles implican un uso extendido, figurativo o impropio del término. Es difícil resistir a la conclusión de que la imagen "correcta" es el tipo de cosa que encontramos hacia el lado izquierdo de nuestro diagrama en forma de árbol, las representaciones gráficas u ópticas que vemos desplegadas en un espacio objetivo

y públicamente compartible. Puede que queramos discutir el estatuto de algunos casos especiales y preguntar si las pinturas abstractas o no representacionales, y los diseños, diagramas y gráficos ornamentales o estructurales se entienden propiamente como imágenes. Pero más allá de los casos fronterizos que podamos querer considerar, parece justo decir que tenemos una idea aproximada de lo que son las imágenes en el sentido literal del término. Y junto con esta idea aproximada aparece una sensación de que los otros usos de la palabra son figurativos e impropios.

Las imágenes mentales y verbales que están hacia la derecha de nuestro diagrama, por ejemplo, solo parecerían ser imágenes en un sentido incierto y metafórico. La gente puede decir que ve imágenes en su cabeza cuando lee o sueña, pero sus palabras son lo único que sostiene esta afirmación; no hay modo de chequear esto objetivamente, dice el argumento. Y aun si confiamos en estos relatos que hablan de imágenes mentales, está claro que deben ser diferentes a las imágenes reales, materiales. Las imágenes mentales no parecen ser estables y permanentes como las imágenes reales, y varían de una persona a otra: si digo "verde", es posible que algunas personas vean verde en el ojo de su mente, pero otros pueden ver una palabra, o nada de nada. Y las imágenes mentales no parecen ser exclusivamente visuales como lo son las imágenes reales; implican a todos los sentidos. Las imágenes verbales, además, pueden implicar a todos los sentidos, o pueden no tener ningún componente sensorial, limitándose a veces a insinuar una idea abstracta recurrente como justicia o gracia o mal. No debe sorprendernos que los críticos literarios se pongan nerviosos cuando la gente empieza a tomar la noción de imagen verbal demasiado literalmente[11]. Y no es raro que una de los golpes más importantes de la psicología y la filosofía modernas haya sido desacreditar las nociones de imagen mental e imagen verbal[12].

Más adelante sostendré que estos tres contrastes comunes entre imágenes "en sentido estricto" y su prole ilegítima es sospechosa. Esto es que, espero demostrar, en oposición a lo que se cree, las imágenes "en sentido estricto" no son estables, estáticas o permanentes en un sentido metafísico; no son percibidas por los observadores del mismo modo, tal como pasa con las imágenes oníricas; y

no son exclusivamente visuales en ningún sentido importante, sino que implican una aprehensión e interpretación multi-sensorial. Las imágenes reales, "en sentido estricto", tienen más en común con sus hijas bastardas de lo que les gustaría admitir. Pero por el momento tomemos esta "corrección" al pie de la letra, y examinemos la genealogía de esas nociones ilegítimas: imágenes en la mente e imágenes en el lenguaje.

La imagen mental: una crítica wittgensteiniana

> Ahora bien, para el pensamiento las imágenes del alma ocupan el lugar de las percepciones directas; y cuando este afirma o niega que sean buenas o malas, las evita o las persigue. Es así que el alma nunca piensa sin una imagen mental.
>
> Aristóteles. *De Anima* III. 7. 4312.

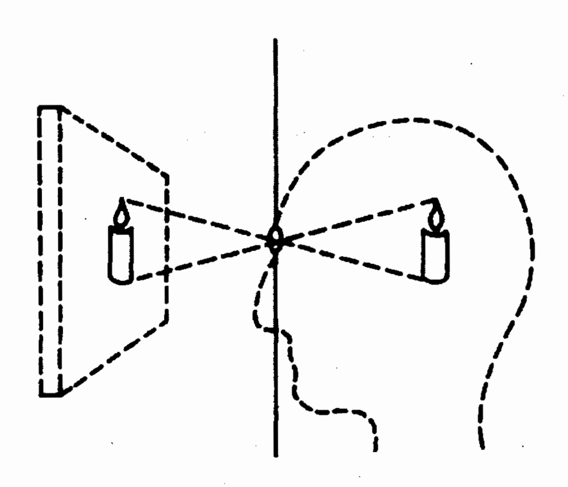
Una noción con la autoridad arraigada de trecientos años de investigación y especulación institucionalizada no va a ceder su lugar sin dar pelea. La imagen mental ha sido un rasgo central de las teorías de la mente al menos desde *De Anima* de Aristóteles, y sigue siendo una piedra angular del psicoanálisis, los estudios experimentales sobre la percepción y las creencias populares sobre la mente[13]. El estatuto de la representación mental en general, y de la imagen mental en particular, ha sido uno de los muchos campos de batalla de las teorías modernas de la mente. Un buen índice de las fortalezas de las dos posiciones sobre esta cuestión es el hecho de que el crítico más formidable de la imagen mental en nuestro tiempo desarrolló una "teoría figurativa" del significado como piedra angular de sus primeros trabajos, y luego pasó el resto de su vida luchando contra la influencia de su propia teoría, intentando expulsar la noción de imagen mental junto con toda su carga metafísica[14].

Sin embargo, Wittgenstein no ataca la noción de imagen mental de manera directa, negando la existencia de tales imágenes.

Concede que es posible que tengamos imágenes mentales asociadas con el pensamiento o el habla, pero señala que no debemos pensarlas como entidades más privadas, metafísicas e inmateriales que las imágenes reales. La táctica de Wittgenstein consiste en desmitificar la imagen mental colocándola allí donde podamos verla: "A las imágenes mentales de colores, formas, sonidos, etc., etc., que tienen un rol en la comunicación por medio del lenguaje, las ponemos en la misma categoría que a las manchas de colores que realmente vemos y los sonidos que realmente escuchamos"[15]. Es difícil, sin embargo, entender cómo podemos poner a las imágenes físicas y mentales "en la misma categoría". Sin duda no podemos hacerlo abriendo la cabeza de alguien para comparar sus imágenes mentales con las que están en nuestra cabeza. Una mejor estrategia, y más afín al espíritu de Wittgenstein, sería examinar los modos en que ponemos esas imágenes "en nuestras cabezas" en primer lugar para tratar de imaginar el tipo de mundo en el que este gesto tendría sentido. La figura de la siguiente página puede funcionar como ejemplo.

La figura debe leerse como un palimpsesto que exhibe tres relaciones superpuestas: 1) entre un objeto real (la vela a la izquierda) y una imagen reflejada, proyectada o descripta de ese objeto; 2) entre un objeto real y una imagen mental en una mente concebida (como en Aristóteles, Hobbes, Locke o Hume) como un espejo, una *camera obscura*, o una superficie para dibujar o pintar; 3) entre una imagen material y una imagen mental. (Puede ser de ayuda imaginar al diagrama como tres transparencias superpuestas: la primera, muestra solo las dos velas, real la de la izquierda, imagen la de la derecha; la segunda, añade la cabeza humana para mostrar la introyección mental de la vela descripta o reflejada; la tercera, suma el marco alrededor de la vela "real" para que refleje el estatuto imaginario de la vela a la derecha. Asumo, para que sea más sencillo, que todas las inversiones ópticas han sido rectificadas). Lo que el diagrama despliega como un todo es la matriz de las analogías (particularmente las metáforas oculares) que rigen las teorías representacionales de la mente. En particular, muestra cómo las divisiones clásicas de la metafísica occidental (mente-materia, sujeto-objeto)

traducen a un modelo de representación la relación entre las imágenes visuales y los objetos que representan. La propia conciencia es entendida como una actividad de producción, reproducción y representación pictórica regida por mecanismos como lentes y superficies receptivas, y agencias que graban, marcan o dejan huellas en esas superficies.



Este modelo está claramente sujeto a una amplia variedad de objeciones: absorbe todo tipo de percepción y conciencia en el paradigma visual y pictórico; postula una relación de simetría y similitud absolutas entre la mente y el mundo; y afirma la posibilidad de una identidad punto por punto entre objeto e imagen, entre los fenómenos mundanos y su representación en la mente o en símbolos gráficos. Presento este modelo gráficamente no para sostener que es correcto, sino para que sea visible el modo en que dividimos nuestro universo en el habla común, especialmente en ese habla que toma la experiencia sensorial como base de todo conocimiento. El modelo también nos ofrece un modo de tomar literalmente el consejo de Wittgenstein de poner las imágenes mentales y las imágenes físicas "en la misma categoría", y nos ayuda a ver la reciprocidad y la interdependencia de estas dos nociones.

Permítanme decirlo de otro modo. Si la mitad del bosquejo que representa a la "mente" -esto es, mi mente, tu mente, todas las conciencias humanas- fuera aniquilado, tenderíamos a asumir que el mundo físico seguiría existiendo sin mayores problemas. Pero lo inverso no sucedería: si el mundo fuera aniquilado, la conciencia no seguiría existiendo (esto, por cierto, es lo engañoso de la simetría del modelo). Sin embargo, cuando tomamos el modelo como explicación del modo en que hablamos de las imágenes, entonces la simetría no es engañosa. Si no hubiera más mentes, no habría más imágenes, mentales o materiales. El mundo puede no depender de la conciencia, pero las imágenes en (para no mencionar las imágenes *de*) el mundo claramente sí. Y esto no solamente porque sean necesarias manos humanas para hacer una pintura, o un espejo o cualquier otro tipo de simulacro (en cierto sentido, los animales son capaces de presentar imágenes cuando se camuflan o cuando imitan a otros). Es porque una imagen no puede ser vista *como tal* sin un truco paradójico de la mente, una habilidad para ver algo como "estando" y "no estando" a la vez. Cuando un pato responde a un señuelo, o cuando los pájaros picotean las uvas de las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes: están viendo otros patos, o uvas reales; están viendo las cosas mismas, y no imágenes de las cosas.

Pero si la clave para el reconocimiento de las imágenes reales y materiales del mundo es nuestra habilidad curiosa para decir "está" y "no está" a la vez, entonces debemos preguntarnos por qué las imágenes mentales deberían considerarse más o menos misteriosas que las imágenes "reales". El problema que los filósofos y la gente común siempre ha tenido con la noción de imágenes mentales es que parecen tener una base universal en experiencias reales y compartidas (todos soñamos, visualizamos y somos capaces, en distintos grados, de representarnos sensaciones concretas), pero no podemos señalarlas y decir "¡ahí tienen! Esa es una imagen mental". Sin embargo, el problema es exactamente el mismo si intento señalar una imagen real y explicarle qué es a alguien que todavía no sabe qué es una imagen. Señalo la pintura de Zeuxis y digo "ahí tienen una imagen". Y la respuesta será: "¿Te referís a esa superficie colorida?", o "¿Te referís a esas uvas?".

Entonces, cuando decimos que la mente es como un espejo o como una superficie escribible, estamos postulando, inevitablemente, la existencia de otra mente que dibuja o descifra las imágenes en la primera. Pero debe entenderse que la metáfora es reversible: la "página en blanco" física en la pared de la clase, el espejo en mi vestíbulo, la página delante de mí son lo que son porque la mente los usa para representar el mundo, y para representarse a sí misma, para sí misma. Si comenzamos a hablar como si la mente fuera una tabula rasa o una camera obscura, la página en blanco o la cámara no tardarán en tener mentes propias, y en volverse lugares de conciencia por derecho propio[16].

Esto no quiere decir que la mente sea realmente una página en blanco o un espejo, solo que estos son los modos en que la mente es capaz de figurarse a sí misma. Podría figurarse de otros modos: como un edificio, una estatua, un gas o fluido invisible, un texto, una narrativa, una melodía, o como nada en particular. Podría desistir de tener una imagen de sí, y rehusar toda auto-representación, del mismo modo en que miramos una pintura, una estatua o un espejo y no los vemos como un objeto representacional. Podríamos ver a los espejos como objetos verticales brillantes, a las pinturas como masas de color sobre superficies planas. No es una regla que la mente tenga que figurarse, o ver imágenes en sí, así como no es una regla que tengamos que ir a una galería de arte, o que una vez que estamos en ella tengamos que observar las pinturas. Si eliminamos la noción de que hay algo necesario, natural o automático sobre la formación de imágenes mentales y materiales, podemos hacer lo que sugiere Wittgenstein y ponerlas "en la misma categoría" que los símbolos funcionales, o, como en nuestro modelo, en el mismo espacio lógico[17]. Esto no elimina todas las diferencias entre las imágenes mentales y las físicas, pero puede ayudar a desmitificar la cualidad metafísica o mística de esta diferencia, y a apaciguar nuestra sospecha de que las imágenes mentales están modeladas impropia o ilegítimamente de acuerdo con "la cosa real". El camino que va del modelo original a la analogía ilegítima podría ser recorrido con la misma facilidad en la dirección opuesta. Wittgenstein puede decir que "podríamos remplazar

perfectamente... cada proceso de figuración por un proceso de observación de un objeto o una pintura, un dibujo o un modelado; y cada proceso de hablarse a uno mismo por un proceso de hablar en voz alta o escribir"[18], pero este "remplazo" también podría hacerse en la dirección opuesta (y se hace). Podríamos remplazar con la misma facilidad lo que llamamos "la manipulación física de los signos" (pintura, escritura, habla) por locuciones como "pensar en papel, pensar en voz alta, pensar en imágenes, etc.".

Un buen modo de clarificar la relación de las imágenes mentales y las imágenes físicas es reflexionar sobre el modo en que acabamos de usar un diagrama para ilustrar la matriz de analogías que conecta las teorías de la representación con teorías de la mente. Podríamos querer decir que siempre existió en nuestras cabezas una versión mental de este diagrama, antes de que apareciera en la página, y que estaba rigiendo el modo en que discutíamos el límite entre las imágenes mentales y las imágenes físicas. Bueno, es posible que sea así; o, tal vez, solo se nos ocurrió en cierto momento de la discusión, cuando comenzamos a utilizar palabras como "límite" y "dominio". O, tal vez, nunca se nos ocurrió cuando pensábamos estas cosas o las escribíamos, y fue más tarde, después de muchas revisiones, que se presentó en nuestra mente. ¿Significa esto que el diagrama mental estuvo siempre allí como una suerte de estructura inconsciente profunda determinando nuestro uso de la palabra "imagen"? ¿O se trata de una construcción posterior, una proyección gráfica del espacio lógico implicado en nuestras proposiciones sobre la imagen? En cualquier caso, no podemos considerar el diagrama como algo mental en el sentido de algo "privado" o "subjetivo"; es más bien algo que apareció en el lenguaje, y no simplemente en mi lenguaje, sino un modo de hablar que heredamos de una larga tradición de discursos sobre las mentes y las imágenes. Nuestro diagrama podría ser considerado una "imagen verbal" tanto como una imagen mental, lo que nos lleva a esa otra rama tristemente ilegítima del árbol genealógico de la imagen: la noción de la imagen en el lenguaje.

Una breve historia de la imagen verbal

Los pensamientos son las imágenes de las cosas, así como las palabras son las imágenes de las cosas; y todos sabemos que las imágenes solo son verdaderas en tanto constituyen representaciones verdaderas de los hombres y las cosas... Porque los poetas y los pintores piensan que es asunto suyo tomar la forma de las cosas de su apariencia.

JOSEPH TRAPP, *Lectures on Poetry* (1711).[19]

Es tan poco necesario para la comprensión de una proposición que uno se imagine algo en conexión con ella como que uno haga un bosquejo de ella.

WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, no. 396.[20]

A diferencia de las imágenes mentales, las imágenes verbales parecen ser inmunes a la acusación de ser entidades metafísicas inescrutables, recluidas en un espacio privado y subjetivo. Después de todo, los textos y los actos de habla no son simplemente asuntos de "conciencia" sino expresiones públicas que son parte de los otros tipos de representaciones materiales que creamos: pinturas, estatuas, gráficos, mapas, etc. No necesitamos decir que un párrafo descriptivo es exactamente como una pintura para ver que tienen funciones similares como símbolos públicos que proyectan estados de las cosas sobre los que podemos alcanzar acuerdos precarios y provisionales.

Uno de los argumentos más fuertes a favor de la pertinencia de la noción de imagen verbal aparece, irónicamente, en la afirmación temprana de Wittgenstein de que "una proposición es una figura de la realidad... un modelo de la realidad tal como la imaginamos", entendiendo esto no como una metáfora sino como una cuestión de "sentido ordinario":

> A primera vista no parece que la proposición -tal como está impresa en el papel- sea una figura de la realidad de la que trata. Tampoco la notación musical parece a primera vista una figura de la música, ni nuestra escritura fonética (las letras) parece una figura de nuestro lenguaje hablado. Sin embargo, estos símbolos demuestran, bien en el sentido ordinario de la palabra, que son figuras de lo que representan.
> (*Tractatus*, 4.01)

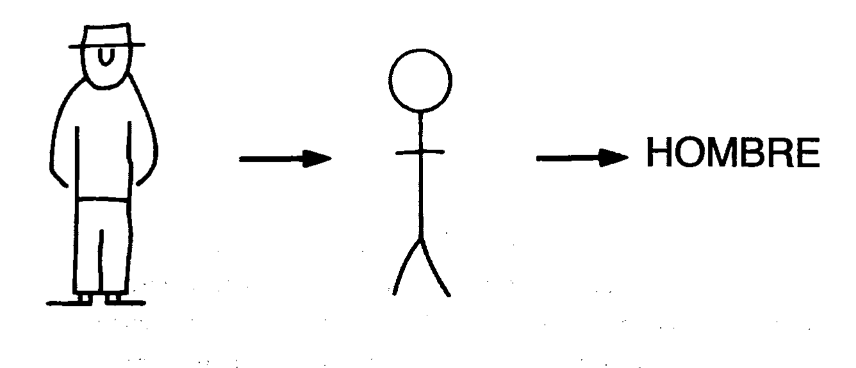
Este "sentido ordinario" resulta ser precisamente eso: Wittgenstein pasa a sostener que una proposición es "una semejanza de lo que es significado" (4.012), y sugiere que "para comprender la esencia de la proposición pensemos en la escritura jeroglífica que figura los hechos que describe" (4.106). Es importante entender que las "figuras" que residen en el lenguaje, y que, de acuerdo con Wittgenstein, amenazan con atraparnos con sus falsos modelos, no son lo mismo que las semejanzas y los jeroglíficos. Las figuras del *Tractatus* no son fuerzas ocultas o mecanismo de un proceso psicológico. Son traducciones, isomorfismos, homologías estructurales: estructuras simbólicas que obedecen un sistema de reglas para la traducción. Wittgenstein las llama a veces "espacios lógicos", y el hecho de que las considere aplicables a la notación musical, la escritura fonética e incluso al surco de un disco de gramófono indica que no debe confundírselas con imágenes gráficas en un sentido estrecho. La noción de Wittgenstein de imagen verbal podría ser ilustrada, como hemos visto, por el modelo que despliega las relaciones entre imágenes mentales e imágenes materiales en modelos empíricos de percepción. No se trata de que este modelo corresponda a la imagen mental que necesariamente tenemos a medida que hablamos de este tema. Se trata de que este modelo despliega en el espacio gráfico el espacio lógico determinado por una serie típica de proposiciones empiristas.

Y sin embargo la entera cuestión de si es correcto llamar "imágenes" a las imágenes verbales nos provoca lo que Wittgenstein llamaría un "calambre mental", porque la distinción misma que asume entre expresiones literales y figurativas está enredada, en el discurso

literario, con la noción que queremos explicar, la de imagen verbal. Generalmente, los críticos literarios ven al lenguaje literal como una forma de expresión chata, sin adornos y poco pintoresca, libre de imágenes verbales y figuras retóricas. El lenguaje figurado, del otro lado, es a lo que usualmente aludimos cuando hablamos de imágenes verbales[21]. En otras palabras, ¡la frase "imagen verbal" parece ser una metáfora para las metáforas mismas! No nos sorprende que muchos críticos literarios hayan sugerido que el término sea retirado del uso crítico.

Antes de que el término sea retirado, sin embargo, deberíamos someterlo a una reflexión crítica e histórica. Podríamos comenzar apuntando que la noción de imagen verbal designa dos tipos muy distintos, acaso antitéticos, de práctica lingüística. Por un lado, hablamos de imagen verbal cuando queremos aludir al lenguaje metafórico, figurativo u ornamentado, una técnica que desvíe la atención del tema literal de la enunciación hacia otra cosa. Pero también hablamos de imagen verbal a la manera de Wittgenstein, en tanto el modo en que una proposición "como un *tableau vivant*... representa un estado de las cosas" (*Tractatus*, 4.0311). Esta perspectiva de la imagen verbal la trata como el sentido literal de una proposición, ese estado de las cosas que, si existiera en el mundo real, volvería verdadera a la proposición. Quien ha formulado más claramente esta versión de la imagen verbal en la teoría poética moderna ha sido Hugh Kenner, quien dice que una imagen verbal es simplemente "lo que las palabras nombran realmente", una definición que lleva a una perspectiva del lenguaje poético como expresión literal, no metafórica[22].

La noción modernista de Kenner de las imágenes verbales como objetos simples y concretos tiene un precedente amplio en un cuerpo de supuestos comunes sobre el lenguaje que se retrotrae por lo menos al siglo XVII[23]. Me refiero al supuesto de que lo que las palabras significan son las "imágenes mentales" que han dejado una impresión en nosotros como resultado de nuestra experiencia de los objetos. Por este motivo, debemos pensar que las palabras (como "hombre") son "imágenes verbales" doblemente removidas del original que representan.



Objeto, o impresión original — *Idea, o imagen mental* — *Palabra*

He dibujado al "hombre real" (o "la impresión original" del mismo) con más detalles pictóricos que el muñeco de palitos que representa a la imagen mental o a la "idea". Este contraste podría utilizarse para ilustrar la distinción que propone Hume entre impresiones e ideas en términos de "fuerza y vivacidad", términos empleados en el vocabulario de la representación pictórica para diferenciar pinturas realistas o vívidas de pinturas amaneradas, abstractas o esquemáticas. Hume sigue a Hobbes y a Locke en su uso de metáforas pictóricas para describir la cadena de conocimiento y significación: las ideas son "imágenes débiles" o "sensaciones venidas a menos" que se conectan con las palabras por medio de asociaciones convencionales. Hume considera que el método correcto para clarificar el significado de las palabras, especialmente los términos abstractos, es remontar la cadena de ideas hasta su origen:

> cuando llegamos a sospechar que un determinado término filosófico está siendo usado sin un significado o idea de fondo (como sucede tantas veces), tan solo necesitamos preguntarnos: *¿De qué impresión se derivó esa supuesta idea?*[24]

Las consecuencias poéticas de este tipo de teoría del lenguaje son por supuesto un iconocentrismo absoluto, una comprensión del arte del lenguaje como el arte de revivir las impresiones originales de los sentidos. Acaso haya sido Addison el que expresó con mayor elocuencia la confianza en este arte:

> Las palabras, cuando están bien elegidas, tienen una fuerza tan grande que una descripción suele darnos ideas más vivas que la vista de las cosas mismas. El lector siente que una escena tiene colores más fuertes y más vivos en su imaginación cuando brota de las palabras que cuando hace un examen real de la escena que esas palabras describen. En este caso, el poeta parece capturar lo mejor de la naturaleza. En efecto, absorbe el paisaje pero le da trazos más vigorosos, intensifica su belleza, y le da tanta vida a toda la pieza que las imágenes que fluyen de los propios objetos aparecen débiles y borrosas en comparación con aquellas que vienen de las expresiones.[25]

Para Addison y otros críticos del siglo XVIII, la imagen verbal no es un concepto metafórico ni un término para designar (literalmente) metáforas, figuras u otros "ornamentos" del lenguaje ordinario. La imagen verbal (usualmente minimizada en tanto "descripción") es la piedra de toque de todo lenguaje. Las descripciones ajustadas y precisas producen imágenes que "vienen de las expresiones verbales" y que son más vivas que las "imágenes que fluyen de los propios objetos". En la teoría de Addison de la escritura y la lectura, las "especies" que, según Aristóteles, fluían desde los objetos para impresionar nuestros sentidos, se transforman en propiedades de las palabras mismas.

Esta perspectiva sobre la poesía y sobre el lenguaje en general como procesos de producción y reproducción de imágenes fue acompañada por un declive del prestigio de las figuras y tropos retóricos en la teoría literaria inglesa de los siglos XVII y XVIII. La noción de "imagen" remplazó la de "figura", que empezó a ser considerada un rasgo del lenguaje "ornamentado" que había pasado de moda. El estilo literario de las *imágenes* verbales es "sencillo" y "perspicuo", un estilo que se extiende hacia los objetos, representándolos (tal como sostiene Addison) más vivamente de lo que los objetos pueden

representarse a sí mismos. Esto en contraste con el "ornamento engañoso" de la retórica, que ahora es considerada una simple cuestión de relaciones entre signos. Cuando las figuras retóricas son mencionadas, son ora descartadas como excesos artificiales de una era pre-racional y pre-científica, ora redefinidas en modos que las acomodan a la hegemonía de la imagen verbal. Las metáforas son redefinidas como "descripciones cortas"; "las alusiones y los símiles son descripciones colocadas en un punto de vista opuesto... y la hipérbole a menudo no es otra cosa que una descripción llevada más allá de los límites de la probabilidad"[26]. Incluso las abstracciones son tratadas como objetos visuales, pictóricos, proyectados en las imágenes verbales de la personificación[27].

En las poéticas romántica y moderna, la imagen verbal retuvo su dominio de la comprensión del lenguaje literario, y la aplicación confusa del término a la expresión literal y figurativa continuó alentando un amontonamiento de nociones como las de descripción, sustantivos concretos, tropos, términos "sensoriales", e incluso motivos semánticos, sintácticos y fonémicos recurrentes bajo el rótulo de "imágenes". Sin embargo, para poder hacer todo este trabajo, la noción de imagen tuvo que ser sublimada y mistificada. Los escritores románticos asimilaban típicamente las imágenes mentales, verbales y pictóricas al proceso misterioso de la "imaginación", que típicamente se definía en contraste con el "mero" recuerdo de las imágenes mentales, la "mera" descripción de escenas externas, y (en pintura) el "mero" retrato de las cosas visibles externas, en oposición al espíritu, la sensación o la "poesía" de una escena[28].

En otras palabras, bajo la tutela de la "imaginación", la noción de imagen se partió en dos, y se produjo una distinción entre la imagen pictórica o gráfica, que sería una forma inferior -externa, mecánica, muerta, y a menudo asociada con el modelo empirista de percepción- y una imagen "superior" que es interna, orgánica, y viviente. A pesar de la afirmación de M. H. Abrams de que las figuras "expresivas" (como la de la lámpara) remplazan a las figuras miméticas (el espejo), el vocabulario de las imágenes y la figuración continúa dominando las discusiones sobre el arte verbal en el siglo XIX. En la poética romántica, sin embargo, la imagen se redefine y se abstrae

en nociones como la del esquematismo kantiano, el símbolo coleridgeano, y la imagen no representacional de la "forma pura" o la estructura trascendental. Y esta imagen sublimada y abstraída desplaza y subsume la noción empirista de la imagen verbal como representación perspicua de la realidad material, del mismo modo en que esa imagen había subsumido las figuras de la retórica[29].

Esta progresiva sublimación de la imagen alcanza su culminación lógica cuando el poema o el texto en su totalidad son vistos como una imagen o "ícono verbal", y cuando esta imagen es definida, no como una semejanza o impresión pictóricos, sino como una estructura sincrónica en un espacio metafórico ("aquello que", en palabras de Pound, "presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo"). El énfasis que los Imagistas daban a las descripciones concretas y particulares en sus poemas es, en sí mismo, un residuo de la noción dieciochesca que hemos visto en Addison de que la poesía busca superar en vivacidad e inmediatez "las imágenes que fluyen de los propios objetos" (el "ninguna idea sino está en las cosas" de Williams pareciera ser otra versión de esta idea). Pero el típico énfasis modernista está puesto en la imagen como una suerte de estructura cristalina, un patrón dinámico de energía intelectual y emocional encarnado por un poema. La crítica formalista es tanto una poética como una hermenéutica para esta clase de imagen verbal, que nos muestran cómo los poemas contienen su energía en matrices de tensión arquitectónica, a la vez que demuestran la congruencia de estas matrices con el contenido proposicional del poema.

Con la imagen modernista como forma o estructura pura vuelvo a mi punto inicial en este tour de la imagen verbal, vuelvo a la afirmación del joven Wittgenstein de que la imagen verbal realmente importante es la "imagen" en el "espacio lógico" que proyecta una proposición. Los positivistas lógicos, sin embargo, tomaron erróneamente a esta imagen como una suerte de ventana no mediada a la realidad, la realización del sueño del siglo XVII de un lenguaje perfectamente transparente que daría acceso directo a los objetos y a las ideas[30]. Wittgenstein pasó gran parte de su carrera intentando corregir este error de lectura insistiendo en que las imágenes en el lenguaje no son copias no mediadas de la realidad. Las imágenes que

parecen habitar en nuestro lenguaje, sea que estén proyectadas en el ojo de la mente o en el papel, son signos tan artificiales y convencionales como las proposiciones con las que están asociadas. El estatuto de estas imágenes es como el de un diagrama geométrico en relación con una ecuación algebraica[31]. Es por esto que Wittgenstein sugiere que debemos desmitificar la noción de imagen mental remplazándola por su equivalente material ("remplacen todo proceso de imaginar por el proceso de mirar un objeto o por el de pintar, dibujar o modelar"). Es por eso que el "pensar" no es, para Wittgenstein, un proceso privado y oculto, sino "la actividad de trabajar con signos", tanto verbales como pictóricos[32].

La fuerza de la crítica de Wittgenstein de la imagen mental y verbal puede ilustrarse con una nueva lectura de nuestra imagen de las conexiones entre palabra, idea e imagen en la epistemología empírica:

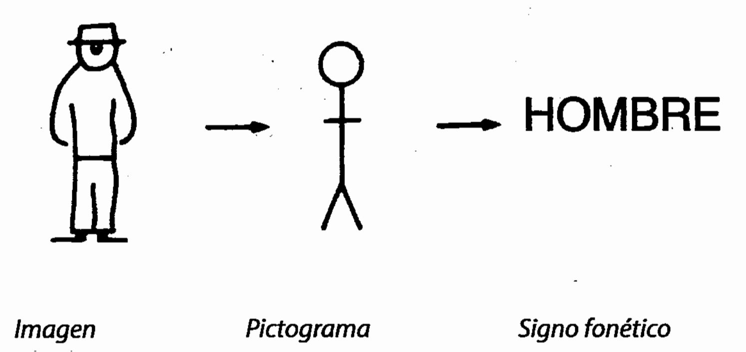


Imagen *Pictograma* *Signo fonético*

Intenten leer este cuadro ahora, no como un movimiento del mundo a la mente y de allí al lenguaje, sino como un movimiento de un tipo de signo al otro, como una historia ilustrada del desarrollo de los sistemas de escritura. La progresión va ahora de la imagen a un "pictograma" relativamente esquemático y de ahí a la expresión por medio de signos fonéticos, una secuencia que puede ser extendida insertando un nuevo signo intermediario, el jeroglífico o "ideograma" (recuerden aquí la sugerencia de Wittgenstein en el *Tractatus* de que una proposición es como un "guion jeroglífico" que "dibuja los hechos que describe"):

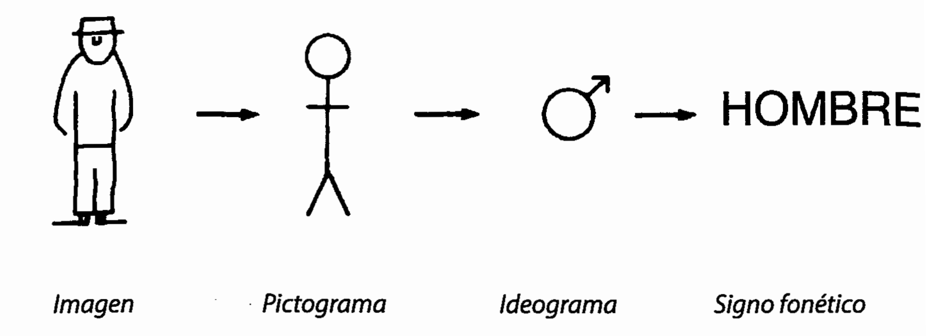
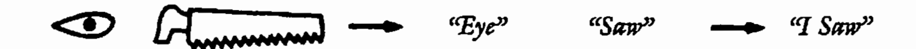


Imagen *Pictograma* *Ideograma* *Signo fonético*

Lo que el jeroglífico muestra es el desplazamiento de la imagen original por una figura retórica; técnicamente, una sinécdoque o una metonimia. Si leemos el círculo y la flecha como imágenes de un cuerpo y un falo, entonces el símbolo es una sinécdoque, y representa una parte del todo; si lo leemos como un escudo y una lanza, entonces es una metonimia, que substituye la cosa misma por objetos que le están asociados. Esta suerte de sustitución puede, por supuesto, operar también por medio de juegos verbales-visuales, de modo que el *nombre* de la cosa representada se asocie con otra cosa cuyo nombre suene similar, como en este pictograma familiar:

*



Estas ilustraciones sugieren otro sentido "literal" de la noción de imagen verbal (el más literal de todos, claramente, en tanto denota el lenguaje *escrito*, la traducción del habla a un código visible). Cuando el lenguaje es escrito, está atado a figuras e imágenes

* El juego entre imágenes y palabras es intraducible: "ojo" en inglés es "eye", que suena exactamente como "I" (yo). "Serrucho" es "saw", que suena exactamente como "saw" (el pretérito del verbo "see", "ver). "Eye/saw" es entonces "ojo/serrucho" y "yo vi". [N. del T.].

materiales y gráficas que se abrevian o condensan de distintos modos para formar la escritura alfabética. Pero las figuras de la escritura o el dibujo están desde el principio separadas de las figuras retóricas, las maneras de hablar. La imagen de un águila en los petroglifos de los indios del Noroeste puede ser la firma de un guerrero, el emblema de una tribu, un símbolo de coraje, o simplemente la imagen de un águila. El significado de la imagen no se declara por medio de una referencia simple y directa al objeto que representa. Puede representar una idea, una persona, una "imagen sonora" (en el caso de un pictograma como el que acabamos de ver), o una cosa. Para saber cómo leerla debemos saber cómo hablar, qué es correcto decir sobre ella y en su nombre. La idea de una "imagen parlante", que se invoca a menudo para describir, por un lado, ciertos tipos de presencia o intensidad poética, y, por el otro, cierta clase de elocuencia pictórica, no es meramente una figura para hablar de los efectos especiales en las artes, sino que aparece en el origen común de la escritura y la pintura.

Si la figura del pictograma o jeroglífico exige un observador que sepa qué decir, también tiene un modo de darle forma a las cosas que se pueden decir. Consideremos la ambigüedad del emblema/firma/ideograma del petroglifo "águila". Si el guerrero es un águila, o "como" un águila, o si (lo que es más probable) "el Águila misma" va a la batalla, y vuelve para contarnos su historia, podemos esperar que la imagen se extienda. El Águila verá sin duda a sus enemigos de lejos y se abatirá sobre ellos sin aviso. La "imagen verbal" del "Águila" es un complejo de habla, representación y escritura que no solo describe lo que hace, sino que además predice y modela lo que puede hacer y lo que hará. Es su "carácter", una firma que es tanto verbal como pictórica, tanto una narración de sus acciones como un resumen de lo que es.

La figura del jeroglífico tiene una historia que corre paralela a las historias de la imagen verbal y mental. Las elaboradas figuras de la retórica y la alegoría que fueron abandonadas como excesos "supersticiosos" o góticos por los críticos del siglo XVII fueron a menudo comparadas con jeroglíficos. Shaftesbury las llamó "imitaciones falsas", "emblemas mágicos, místicos, monásticos y góticos", y las

contrapuso a la verdadera y perspicua "escritura-espejo", que enfocaría la atención sobre el tema del escritor y no sobre sus astutos artificios[33]. Pero había un modo de redimir a los jeroglíficos para la era moderna e ilustrada, y ese modo era separarlos de su asociación con la magia y el misterio, y verlos como modelos de un lenguaje nuevo y científico que garantizaría una comunicación perfecta y un acceso perspicuo a la realidad objetiva. Esta fe en un lenguaje universal y científico estaba asociada en Vico y Leibniz con la invención de un nuevo sistema de jeroglíficos basado en la matemática. A la imagen pictórica, por su parte, se la estaba psicologizando, a la vez que se le daba un rol mediador privilegiado entre palabras y cosas en la epistemología del empirismo y en las teorías literarias basadas en el modelo del espejo. Y los propios jeroglíficos egipcios fueron sometidos a una interpretación revisionista y anti-hermética (siendo la más notable la del Obispo Warburton en el siglo XVIII) que trataba a los antiguos símbolos como signos transparentes y universalmente legibles que habían sido ocultados por el paso del tiempo[34].

La imagen verbal como jeroglífico recuperó gran parte de su sublimidad y misterio en la poética del romanticismo, como podía esperarse, y ha tenido una función central en el modernismo también. Las fronteras de esta función están marcadas por el uso que hace Wittgenstein del jeroglífico como modelo para la teoría figurativa del lenguaje y por la fascinación de Ezra Pound con la escritura ideográfica china como modelo para la imagen poética. Y, más recientemente, puede verse cómo revive la figura del jeroglífico en la crítica posmoderna, por ejemplo en la noción de "gramatología" de Jacques Derrida, una "ciencia de la escritura" que corre al lenguaje hablado de su lugar dominante en el estudio del lenguaje y la comunicación, y lo remplaza por la noción general de *graphein* o *gramme*, la marca gráfica, la huella o el otro signo que hace del "lenguaje... una posibilidad fundada sobre la posibilidad general de la escritura"[35]. Derrida restituye la antigua figura del mundo como texto (una figura que, en la poética renacentista, hizo de la naturaleza misma un sistema de jeroglíficos), pero con una vuelta de tuerca. Dado que el autor de este texto ya no está con nosotros, o ha perdido su autoridad, no hay fundamento para el signo, no hay modo de de-

tener la interminable cadena de la significación. Esta comprensión puede llevarnos a una percepción de la *mise en abyme*, un nauseabundo vacío de significantes en el que un abandono nihilista al libre juego y a la voluntad arbitraria parece ser la única estrategia apropiada. O puede llevarnos a la sensación de que nuestros signos, y por lo tanto nuestro mundo, son un producto de la acción y el entendimiento humano, de que aunque nuestros modos de conocimiento y representación sean "arbitrarios" y "convencionales", son constituyentes de las formas de vida, las prácticas y las tradiciones al interior de las cuales debemos tomar nuestras elecciones epistemológicas, éticas y políticas. La respuesta de Derrida a la pregunta "¿Qué es una imagen?" sería sin duda: "Nada más que otro tipo de escritura, un tipo de signo gráfico que se disimula como una transcripción directa de lo que representa, o del modo en que se ven las cosas, o de lo que son esencialmente". Esta clase de desconfianza hacia la imagen solo parece apropiada en un tiempo en el que hasta la perspectiva desde la propia ventana, mucho menos las escenas desplegadas en la vida cotidiana y en las distintas representaciones mediáticas, parece exigir una vigilancia interpretativa constante. Todo –la naturaleza, la política, el sexo, la otra gente– se nos presenta ahora como una imagen, pre-inscripta con un carácter especioso que no es otra cosa que las "especies" aristotélicas bajo una nube de sospecha. La pregunta para nosotros parecería ser no solo "¿Qué es una imagen?", sino también "¿Cómo transformamos las imágenes, y la imaginación que las produce, en fuerzas dignas de confianza y respeto?".

Un modo de responder esta pregunta ha sido desechar por completo las nociones de imaginación y representación mental como espejismos cartesianos. El concepto de imágenes mentales y verbales, y toda su maquinaria escénica de espejos y superficies para la escritura, la impresión y el dibujo; todo esto, tal como sostiene Richard Rorty, ha de ser abandonado en tanto maquinaria de un paradigma anticuado, la confusión de filosofía y psicología que ha dominado el pensamiento occidental bajo el nombre de "epistemología" durante los últimos trescientos años[36]. Este es uno de los puntos centrales del conductismo, y estoy de acuerdo con él en la medida en que se opone a la noción de que el conocimiento es una copia o imagen

de la realidad impresa en la mente. Está claro que el conocimiento se comprende mejor como una cuestión de prácticas sociales, disputas y acuerdos, que como la propiedad de un modo particular de representación natural o no mediada. Y, sin embargo, hay algo curiosamente anacrónico en el ataque moderno contra la noción de imágenes mentales como "representaciones privilegiadas", cuando el punto principal de todos los estudios modernos de la imágenes *materiales* ha sido precisamente eliminar estos privilegios. Es difícil desprestigiar una teoría figurativa del lenguaje cuando ya no existe una teoría figurativa de las propias imágenes[37].

La solución a nuestras dificultades, entonces, no pareciera consistir en tirar por la borda las teorías representacionales de la mente o el lenguaje. Eso sería tan fútil como todos los intentos iconoclastas de purgar el mundo de imágenes. Lo que podemos hacer, en cambio, es rememorar los pasos por medio de los cuales la noción de imagen como figura transparente o "representación privilegiada" comenzó a dominar nuestras nociones de la mente y el lenguaje. Si podemos entender cómo las imágenes llegaron a poseer su poder actual sobre nosotros, es posible que nos encontremos en condiciones de reapropiarnos de la imaginación que las produce.

La imagen como semejanza

He procedido hasta ahora bajo el supuesto de que la palabra "imagen" en su sentido literal alude a una representación pictórica o gráfica, un objeto concreto y material, y de que nociones como las de imagen mental, verbal o perceptual son derivaciones impropias de este sentido literal, extensiones figurativas de lo pictórico a regiones en las que las imágenes no tienen nada que hacer. Ahora es momento de reconocer que toda esta historia podría contarse de otro modo, desde el punto de vista de una tradición que entiende la palabra "imagen", en sentido *literal,* como una noción decididamente no pictórica o incluso anti-pictórica. Esta es la tradición que comienza con la explicación de la creación del hombre "a imagen y semejanza" de Dios. Las palabras que ahora traducimos como

"imagen" (*tselem* en hebreo, *eikon* en griego, *imago* en latín) deben entenderse, y los comentadores nunca se cansan de recordárnoslo, no como una imagen material, sino como una "semejanza" abstracta, general y espiritual[38]. El añadido regular de la frase "y semejanza" tras la palabra "imagen" (*demuth* en hebreo, *homoioos* en griego, *similitude* en latín) debe entenderse no como un añadido de información sino como una frase que quiere prevenir una posible confusión: "imagen" no debe entenderse como "imagen concreta" sino como "semejanza", como una cuestión de parecido espiritual.

No debería sorprendernos que una tradición religiosa obsesionada con los tabúes contra ídolos y la idolatría quiera enfatizar el sentido espiritual e inmaterial de las imágenes. El comentario de un estudioso del talmud como Maimonides nos ayuda a ver los términos exactos en que se entendía este sentido espiritual: "el término *imagen* se aplica a la forma natural, quiero decir, a la noción en virtud de la cual una cosa se constituye como sustancia y deviene lo que es. Es la realidad verdadera de la cosa en la medida en que esta última es ese ser particular"[39]. Debemos enfatizar que para Maimónides la imagen (*tselem*) es literalmente la realidad esencial de una cosa, y es solo por obra de una suerte de corrupción que pasa a estar asociada con cosas corporales como los ídolos: "la razón por la que se llama ídolos a las imágenes reside en el hecho de que se entendía que lo que se buscaba en ellas subsiste en ellas, y no en su forma o configuración"[40]. La imagen verdadera, literal, es la imagen mental o espiritual; la imagen impropia, derivativa y figurativa es la forma material percibida por nuestros sentidos, especialmente por el ojo[41].

Sea como sea, esta es una declaración radical de la perspectiva según la cual una imagen es una semejanza, no una figura. Incluso Maimónides admite que en el uso práctico una imagen es un término "equívoco" o "anfibológico" que puede referir a una "forma específica" (esto es, la identidad o "especie" de una cosa) o a una "forma artificial" (su forma corporal)[42]. Pero es muy claro sobre la diferencia entre los dos significados, y está muy seguro sobre cuál es original y auténtico, y cuál deriva de una aplicación incorrecta. Quiero sugerir que su tendencia a privilegiar la versión abstracta e ideal de la ima-

gen epitomiza tanto el pensamiento judío como el cristiano sobre esta cuestión[43]. Esta idea de un significado original "espiritual" de una palabra, y una aplicación posterior, derivada y "material", puede ser difícil de comprender para nosotros, sobre todo porque nuestra comprensión de la historia de las palabras ha estado orientada alrededor de la epistemología empírica que describí antes: tendemos a pensar que la aplicación material y más concreta de una palabra contiene su sentido original y primitivo porque tenemos un modelo según el cual las palabras derivan de las cosas por medio de las imágenes. Este modelo tiene su mayor poder en nuestra comprensión de la palabra "imagen".

Ahora bien, ¿qué es exactamente esta semejanza "espiritual" que no debe confundirse con una imagen material? Debemos notar en primer lugar que parece incluir una presunción de diferencia. Decir que un árbol, o un miembro de la especie árbol, es como otro, no es sostener que son idénticos, sino que son similares en algunos aspectos y no en otros. Normalmente, sin embargo, no decimos que toda semejanza es una imagen. Un árbol es como otro, pero no decimos que uno es la imagen del otro. La palabra "imagen" solo aparece en relación con esta clase de semejanza cuando intentamos construir una teoría sobre el modo en que percibimos el parecido entre un árbol y el otro. Esta explicación recurrirá típicamente a un objeto intermedio o trascendental (una idea, forma o imagen mental) que proporciona un mecanismo para explicar cómo surgen nuestras categorías. El "origen de las especies", entonces, no es simplemente una cuestión de evolución biológica, sino de los mecanismos de la consciencia tal como se los describe en los modelos representacionales de la mente.

Pero debemos apuntar que estos objetos ideales -formas, especies o imágenes- no necesitan ser entendidas como figuras o impresiones. Estos tipos de "imágenes" también pueden entenderse como listas de predicados que enumeran las características de una clase de objetos, como por ejemplo: árbol 1) objeto alto y vertical 2) copa verde que se extiende 3) enraizado en el suelo. No hay posibilidad de confundir este grupo de proposiciones con una imagen de un árbol, pero me permito sugerir que es esto lo que queremos decir cuando

hablamos de una imagen que no es (simplemente) una figura. Podemos usar las palabras "modelo" o "esquema" o aun "definición" para explicar lo que queremos decir cuando hablamos de una imagen que no es (simplemente) una figura[44]. La imagen como semejanza, entonces, puede entenderse como una serie de predicados que enumeran similitudes y diferencias[45]. Pero si eso es todo lo que esta clase de imagen "espiritual" implica, debemos preguntarnos por qué adoptó alguna vez el nombre de "imagen", que llevó a confundirla con la representación pictórica. Ciertamente alentar este uso no favoreció los intereses de los enemigos de la idolatría; se puede conjeturar que la terminología de la imagen fue el resultado de una suerte de "deriva" metafórica, la búsqueda de una analogía concreta que se literalizó bajo la presión de tendencias idólatras entre los pueblos vecinos y entre los propios israelitas. La confusión entre semejanza e imagen pudo también ser útil para una casta sacerdotal preocupada por la educación de los legos analfabetos. El sacerdote sabía que la "verdadera imagen" no está en ningún objeto material, sino que está cifrada en la compresión espiritual, esto es, verbal y textual, mientras que a la gente podía dársele una imagen exterior para gratificar sus sentidos y alentar la devoción[46]. La distinción entre la imagen espiritual y la imagen material, la imagen interna y externa, nunca fue una simple cuestión de doctrina teológica, sino que fue siempre una cuestión política, desde el poder de las castas sacerdotales, a la lucha entre movimientos conservadores y reformistas (los iconódulos e iconoclastas), pasando por la preservación de la identidad nacional (la lucha de los israelitas para expurgar la idolatría).

La tensión entre los atractivos de la semejanza espiritual y la imagen material nunca ha sido expresada de modo más conmovedor que en el tratamiento que hace Milton de Adán y Eva como *imagi dei* en el cuarto libro del *Paraíso perdido*:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all
And worthy seemed, for in their looks divine
The image of their glorious Maker shone,

Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure,
Severe, but in true filial freedom plac't

(*P. L.* 4: 288-293)*

Milton confunde deliberadamente los sentidos visual y pictórico de la imagen con la comprensión invisible, espiritual y verbal de la misma[47]. Todo depende de la función equívoca de la palabra clave "looks", que puede referir a la apariencia exterior de Adán y Eva, a su "forma más noble", su desnudez, y su continente erguido, o al sentido menos tangible de "looks" en tanto la cualidad de sus miradas, el carácter de sus "expresiones". Esta cualidad no es una imagen visual que se ve como otra cosa; es más como la luz por medio de la cual puede verse una imagen, una cuestión de resplandor más que de reflejo. Y para explicar cómo esta imagen "brillaba" en "sus miradas divinas", Milton debe recurrir a una serie de predicados, una lista de atributos espirituales abstractos que Adán y Eva tienen en común con Dios ("la razón, la sabiduría, la santidad severa y pura") junto con una diferencia calificativa para subrayar que el hombre no es idéntico a Dios: "severa, pero colocada en esa verdadera libertad filial". Dios en su soledad perfecta no tiene necesidad de relaciones filiales, pero para que su imagen sea perfeccionada en la humanidad, la relación social y sexual del hombre y la mujer debe estar instituida en "verdadera libertad filial"[48].

Pero entonces, ¿el hombre es creado a imagen de Dios en el sentido de que se ve como Dios, o en el sentido de que podemos decir cosas similares sobre el hombre y sobre Dios? Milton quiere sostener ambas posibilidades, de acuerdo con un deseo que podemos vincular con su materialismo poco ortodoxo, o tal vez, más fundamentalmente, con una transformación histórica en el concepto de imagen que tendía a identificar la noción de semejanza espiritual

* "Dos de entre ellas, dotadas de una forma mucho más noble, de continente erguido y elevado como el de los dioses, vestidas con su dignidad natal en una desnuda majestad, parecían los señores de todo, y se mostraban dignas de serlo. En sus miradas divinas brillaba la imagen de su glorioso autor, con la razón, la sabiduría, la santidad severa y pura, severa, pero colocada en esa verdadera libertad filial". [N. del T.]

(en particular el "alma racional" que hace del hombre una imagen de Dios) con cierta clase de imagen material. La poesía de Milton es el escenario de una lucha entre la desconfianza iconoclasta de la imagen exterior y la fascinación iconodúlica con su poder, una lucha que se manifiesta en su costumbre de hacer proliferar imágenes visuales para evitar que sus lectores hagan foco en una imagen o escena en particular. Para ver cómo preparó el escenario de esta batalla, es necesario que observemos más de cerca la revolución que identificó las imágenes o "formas artificiales" con las imágenes como "semejanzas" (las "formas específicas" de Maimónides).

La tiranía de la imagen

La revolución en la que estoy pensando es, por supuesto, la invención de la perspectiva artificial, sistematizada en primer lugar por Alberti en 1435. El efecto de esta invención fue convencer a una civilización entera de que poseía un método de representación infalible, un sistema para la producción automática y mecánica de verdades sobre los mundos materiales y mentales. El mejor índice de la hegemonía de la perspectiva artificial es el modo en que niega su propia artificialidad y pretende ser una representación "natural" del "modo en que se ven las cosas", "el modo en que vemos", o (en una frase que pone a Maimónides cabeza abajo) "el modo en que las cosas son realmente". Ayudada por el dominio político y económico de Europa Occidental, la perspectiva artificial conquistó el mundo de la representación bajo el estandarte de la razón, la ciencia y la objetividad. La enorme cantidad de demostraciones en sentido contrario de que hay otros modos de figurar "lo que vemos realmente" no ha sido capaz de conmover la convicción de que estas imágenes tienen una suerte de identidad con la visión humana natural y el espacio externo objetivo. E irónicamente la invención de una máquina (la cámara) construida para producir este tipo de imagen no ha hecho sino reforzar la convicción de que este es el modo natural de representación. Evidentemente, lo natural es aquello que una máquina que construimos puede hacer por nosotros.

Aun E. H. Gombrich, que tanto ha hecho para revelar el carácter histórico y convencional de este sistema, parece incapaz de romper el encanto de cientificismo que lo rodea, y a menudo retrocede a una perspectiva en la cual el ilusionismo pictórico proporciona "las llaves para los candados de nuestros sentidos", una frase que ignora su propia advertencia de que "nuestros" sentidos son ventanas a través de las cuales mira nuestra imaginación, siguiendo un propósito y adaptada a una cultura determinada, y no una puerta que se abre con una única llave maestra[49]. El modo cientificista en que Gombrich comprende la perspectiva artificial es especialmente vulnerable cuando se la formula en afirmaciones a-históricas y sociobiológicas, como cuando dice que "nuestros sentidos" dictan ciertos modos privilegiados de representación. Suena más plausible, sin embargo, cuando se la presenta en la terminología sofisticada de la teoría de la información y las interpretaciones popperianas del descubrimiento científico. Gombrich parece salvar la imaginación tratando la perspectiva no como un canon fijo de representación sino como un método flexible de prueba y error en el que los esquemas pictóricos se asemejan a hipótesis que se prueban contra los hechos visuales. La "producción" de hipótesis pictóricas esquemáticas es para Gombrich siempre anterior a su "emparejamiento" con el mundo visible[50]. El único problema con esta formulación es que no hay ningún "mundo visible" neutral y equívoco con el que emparejar las cosas, ni "hechos" no mediados en relación con lo que vemos o cómo vemos. El propio Gombrich ha sido el exponente más elocuente de la afirmación de que no hay visión sin propósito, de que el ojo inocente es un ojo ciego[51]. Pero si la visión es un producto de la experiencia y la aculturación (incluyendo la experiencia de hacer imágenes), entonces lo que emparejamos con las representaciones pictóricas no es una realidad desnuda sino un mundo ya envuelto en nuestros sistemas de representación.

En este punto es importante protegerse de los malentendidos. No estoy argumentando a favor de un relativismo superficial que abandona los "estándares de la verdad" o la posibilidad del conocimiento válido. Estoy argumentado a favor de un relativismo duro y riguroso que considere al conocimiento un producto social, una

cuestión de diálogo entre distintas versiones del mundo, incluyendo distintas lenguas, ideologías y modos de representación. La noción de que hay "un" método científico tan flexible y amplio que puede contener todas estas diferencias y decidir entre ellas es una ideología útil para el científico y para un sistema social comprometido con la autoridad de la ciencia, pero me parece errado tanto en la teoría como en la práctica. La ciencia, tal como ha sostenido Paul Feyerabend, no es un procedimiento ordenado para construir hipótesis y "falsearlas" contra los hechos independientes y neutrales; es un proceso indisciplinado y altamente político en el que los "hechos" tienen autoridad porque son partes constitutivas de un modelo mundial que ha llegado a parecer natural[52]. El progreso científico es tanto una cuestión de retórica, intuición y contra-inducción (esto es, de la adopción de presupuestos que contradicen los hechos evidentes) como lo es de observación metódica y recopilación de información. Los más grandes descubrimientos científicos se han producido después de la decisión de ignorar los "hechos" evidentes y de buscar una explicación que diera cuenta de una situación que no podía observarse. El "experimento", como señala Feyerabend, no es la simple observación pasiva, sino "la invención de una *nueva clase de experiencia*", posibilitada por la voluntad de dejar que "la razón... afirme lo que la experiencia sensible parecía contradecir"[53].

El principio de contra-inducción, el de ignorar los "hechos" evidentes y visibles para producir una nueva clase de experiencia, tiene su contraparte directa en el mundo de la producción de imágenes y es esta: al artista visual, aun uno que trabaje en la tradición de lo que se conoce como "realismo" o "ilusionismo", le preocupa tanto el mundo invisible como el visible. No podemos entender una pintura a menos que captemos los modos en que muestra lo que no se puede ver. Una cosa que no puede verse en una pintura ilusionista, o que tiende a esconderse, es precisamente su propia artificialidad. Todo el sistema de supuestos sobre la racionalidad innata de la mente y el carácter matemático del espacio es como la gramática que nos permite producir o reconocer una proposición. Tal como dice Wittgenstein: "una pintura no puede retratar su forma pictórica: la exhibe", del mismo modo en que una oración no puede describir su

forma lógica y solo puede emplearla para describir otra cosa (*Tractatus*, 2.172). Esta idea de "figurar lo invisible" puede parecer un poco paradójica si recordamos que los pintores siempre han pretendido presentarnos "más de lo que ve el ojo", generalmente bajo el rótulo de términos como "expresión". Y en nuestro breve repaso por el concepto antiguo de imagen como "semejanza" espiritual hemos visto que siempre hubo un sentido, un sentido primordial de hecho, según el cual las imágenes debían entenderse como algo interior e invisible. La fuerza del ilusionismo perspectivista residía en parte en que parecía revelar no solo el mundo exterior y visible, sino también la naturaleza misma del alma racional cuya visión representaba[54].

No es sorprendente que la categoría de imágenes realistas, ilusionistas o naturalistas se haya convertido en el foco de una idolatría moderna y secular, vinculada con la ideología de la ciencia y el racionalismo occidental, y que la hegemonía de estas imágenes haya generado reacciones iconoclastas en el arte, la psicología, la filosofía y la poética. El milagro real ha sido la exitosa resistencia de los artistas visuales a esta idolatría, su insistencia en mostrarnos con los recursos que han podido reunir más de lo que el ojo ve.

Figurando lo invisible

A veces el mejor modo de desmitificar un milagro, especialmente cuando se ha cristalizado en un misterio, es mirarlo con los ojos limpios de un no creyente. La noción de que la pintura es capaz de expresar una esencia invisible no causó una gran impresión en el escéptico Mark Twain. Esto es lo que tuvo para decir del famoso retrato de Beatrice Cenci realizado por Guido Reni:

> En los cuadros históricos, un buen rótulo tiene, en lo que se refiere al valor informativo, un valor equivalente a una tonelada de actitud significativa y expresión. En Roma, la gente de buenos sentimientos se detiene y llora frente al célebre cuadro "Beatriz Cenci el día antes de ser ejecutada". Esto muestra lo que puede hacer un rótulo. Si no conocieran la imagen, la contemplarían sin

mayor emoción y dirían: "Joven acatarrada; joven con la cabeza en una bolsa"[55].

La respuesta escéptica de Twain a las cosas más delicadas en el arte es el eco de una crítica más sofisticada de los límites de la expresión pictórica. En su *Laocoonte,* Lessing sostuvo que la "expresión", sea de personas, ideas o desarrollos narrativos, es inapropiada, o en el mejor de los casos de importancia secundaria para la pintura. El escultor del conjunto escultórico de Laocoonte mostró los rostros en una suerte de reposo no por la influencia de alguna doctrina estoica que exigiese la supresión del dolor, sino porque el fin mismo de la escultura (y de todas las artes visuales) es la representación de la belleza física. Toda expresión de las fuertes emociones atribuidas al Laocoonte en la poesía griega hubiera exigido deformar el equilibrio armónico de la estatua, y hubiera supuesto una distracción de su fin principal. Lessing sostuvo de forma similar que la pintura era incapaz de contar historias porque su imitación es estática y no progresiva, y que no debería intentar articular ideas porque estas se expresaban con más propiedad en el lenguaje que en las imágenes. El intento de "expresar ideas universales" en forma pictórica, nos advierte Lessing, no produce otra cosa que las formas grotescas de la alegoría; en última instancia, puede llevar a la pintura a "abandonar su esfera propia y a degenerar en un método de escritura arbitrario" (el pictograma o jeroglífico)[56].

Si obviamos la hostilidad de los comentarios de Twain y Lessing sobre la pobreza de la expresión pictórica, encontramos una explicación bastante clara de lo que se entiende por pintar lo invisible. La expresión es equivalente al hábil planteamiento de ciertas claves en un cuadro que nos permita realizar un acto de ventriloquía, un acto que dota a la pintura de elocuencia, y particularmente de una elocuencia no visual y verbal. Una pintura puede articular ideas abstractas por medio de imágenes alegóricas, una práctica que, como apunta Lessing, se aproxima a los procedimientos notacionales de los sistemas de escritura. La imagen de un águila puede representar un depredador emplumado, pero expresa la idea de sabiduría, y funciona entonces como un jeroglífico. O podemos entender la

expresión en términos dramáticos y de oratoria, tal como hicieron los humanistas del Renacimiento, que formularon una retórica de la pintura histórica junto con un lenguaje de la expresión facial y el gesto, un lenguaje lo suficientemente precioso como para permitirnos verbalizar lo que las figuras representadas piensan, sienten o dicen. Y la expresión no tiene por qué limitarse a los predicados que podemos adherir a los objetos representados: el escenario, la disposición en la composición y el esquema cromático también pueden tener carga expresiva, de modo que podemos hablar de estados de ánimo y atmósferas emocionales cuyos correlatos verbales apropiados serían algo del orden de un poema lírico.

Por supuesto, el aspecto expresivo de la imagen puede volverse una presencia tan predominante que la imagen se convierta en algo totalmente abstracto y ornamental, que no representa ni figuras ni espacio, y que simplemente *pre*senta sus propios elementos materiales y formales. A primera vista puede parecer que la imagen abstracta ha escapado del reino de la representación y la elocuencia verbal, dejando atrás la mímesis figurativa y los rasgos literarios, como la narrativa o la alegoría. Pero la pintura expresionista abstracta es, para utilizar la frase de Tom Wolfe (pero no su actitud despectiva) una "palabra pintada", un código pictórico que exige una defensa verbal tan elaborada como la de cualquier otro modo tradicional de pintar, la metafísica sustituta de la "teoría del arte"[57]. Los manchones de colores y los brochazos sobre el lienzo se transforman, en el contexto apropiado (esto es, en presencia del ventrílocuo apropiado) en afirmaciones sobre la naturaleza del espacio, la percepción y la representación.

Si parece que estoy asumiendo la actitud irónica de Twain hacia las pretensiones de la expresión pictórica, no es porque piense que esa expresión es imposible o ilusoria, sino porque nuestra comprensión de la misma está muy a menudo oscurecida por la mística de la "representación natural" que obstruye nuestra comprensión de la representación mimética. Twain dice que el título vale más, en términos de información, que "una tonelada de actitud significativa y expresión". Pero podemos preguntarle a Twain cuánto valdría el título, en términos de información o de cualquier otra cosa, sin

esa pintura de Guido Reni, o sin toda la tradición de representación de la historia de los Cenci en imágenes pictóricas, dramáticas o literarias. La pintura es una confluencia de tradiciones pictóricas y verbales, ninguna de las cuales es evidente para los ojos inocentes de Twain, y por eso apenas puede ver lo que es, mucho menos responder a ella.

El escepticismo de Twain y Lessing respecto de la expresión pictórica es útil en la medida en que revela el carácter necesariamente verbal de la imaginación de lo invisible. Es engañoso en tanto condena como impropio o no natural este suplemento verbal de la imagen. Los mecanismos de representación que le permiten a las personas de "buenos sentimientos" reaccionar frente a la pintura de Reni pueden ser señales arbitrarias y convencionales que dependen de nuestro conocimiento previo de la historia. Pero los mecanismos de representación que le permiten a Twain ver una "Joven acatarrada; joven con la cabeza en una bolsa", aunque más fáciles de aprender, no son menos convencionales ni están menos vinculados al lenguaje.

Imagen y palabra

El reconocimiento de que las imágenes pictóricas son inevitablemente convencionales y de que están contaminadas por el lenguaje no tiene por qué arrojarnos a un abismo de significantes infinitamente regresivos. Lo que implica para el estudio del arte es simplemente que siempre nos acompaña algo como la noción renacentista de *ut pictura poesis* y la hermandad de las artes. La dialéctica de la palabra y la imagen parece ser una constante en el tejido de signos que una cultura urde a su alrededor. Lo que varía es la naturaleza precisa del tejido, la relación entre la aguja y la lana. La historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre los signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí ciertos derechos de propiedad sobre una "naturaleza" a la que solo ellos tienen acceso. Por momentos, esta lucha parece resolverse en una relación de libre intercambio a lo largo

de fronteras abiertas; en otros momentos (como en el *Laocoonte* de Lessing) las fronteras están cerradas y se declara una paz separada. Entre las versiones más interesantes y complejas de esta lucha está lo que podemos llamar la relación de subversión, en la que el lenguaje o la imagen miran en su interior y encuentran allí, al acecho, a su propio enemigo. Una versión de esta relación ha perseguido a la filosofía del lenguaje desde el nacimiento del empirismo, la sospecha de que debajo de las palabras, debajo de las ideas, la referencia definitiva en la mente es la imagen, la impresión de la experiencia externa impresa, pintada o reflejada en la superficie de la conciencia. Fue esta imagen subversiva la que Wittgenstein trató de expulsar del lenguaje, la que los conductistas intentaron eliminar de la psicología, y la que los teóricos del arte contemporáneo han intentado desterrar de la representación pictórica misma. La imagen pictórica moderna, como la antigua noción de "semejanza", demuestra ser lingüística en su funcionamiento interno.

¿Por qué tenemos esta compulsión a concebir la relación entre palabras e imágenes en términos políticos, como una lucha por el territorio, una competencia entre ideologías rivales? Intentaré sugerir algunas respuestas detalladas a esta pregunta en los capítulos que siguen, pero puedo ofrecer aquí una respuesta corta: la relación entre palabras e imágenes refleja, al interior del reino de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que postulamos entre los símbolos y el mundo, los signos y sus significados. Imaginamos que la distancia entre palabras e imágenes es tan ancha como la que existe entre palabras y cosas, entre la cultura y la naturaleza en el sentido más amplio de estos términos. La imagen es el signo que simula no ser un signo, haciéndose pasar por (o, para el creyente, pasando por) la inmediatez natural y la presencia. La palabra es su "otro", una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que perturba la presencia natural introduciendo elementos no naturales en el mundo: el tiempo, la conciencia, la historia y la intervención alienante de la mediación simbólica. Versiones de esta distancia reaparecen en las distinciones que aplicamos a cada tipo de signo. Está la imagen natural y mimética, que se ve como o "captura" lo que representa, y su rival pictórica,

la imagen artificial y expresiva que no puede "verse como" lo que representa porque esa cosa solo puede expresarse en palabras. Está la palabra que es la imagen natural de lo que significa (como en las onomatopeyas) y la palabra como significante arbitrario. Y está la separación en el lenguaje escrito entre la escritura "natural" construida con imágenes de objetos, y los signos arbitrarios de los jeroglíficos y el alfabeto fonético.

¿Cómo hemos de interpretar esta competencia entre los intereses de la representación verbal y los de la representación pictórica? Propongo que la historicemos, y la tratemos, no como una cuestión de acuerdo pacífico bajo los términos de una teoría de los signos exhaustiva, sino como una lucha que lleva las contradicciones fundamentales de nuestra cultura hasta el corazón del propio discurso teórico. El punto, entonces, no es suturar el quiebre entre palabras e imágenes, sino ver a qué intereses y fuerzas sirve. Por supuesto, esta perspectiva solo puede sostenerse desde un punto de vista que comience siendo escéptico sobre la idoneidad de toda teoría particular de la relación entre palabras e imágenes, y que también preserve una convicción intuitiva de que hay una diferencia que es fundamental. Me parece que Lessing, por ejemplo, está totalmente en lo correcto cuando considera que la poesía y la pintura son modos de representación radicalmente diferentes, pero que su "error" (en el que la teoría aún participa) es la cosificación de esta diferencia en términos de oposiciones análogas como naturaleza y cultura, espacio y tiempo.

¿Qué clases de analogías serían menos cosificadas, menos crípticas, más apropiadas como base para una crítica histórica de la diferencia entre palabra e imagen? Un modelo podría ser la relación entre dos lenguajes diferentes que tienen una larga historia de interacción y traducción mutua. Por supuesto, esta analogía dista de ser perfecta. Inmediatamente lleva agua para el granero del lenguaje, y minimiza las dificultades que aparecen cuando queremos establecer conexiones entre palabras e imágenes. Sabemos conectar las literaturas inglesa y francesa con mayor precisión que la literatura y la pintura inglesas. La otra analogía que se ofrece es la relación entre álgebra y geometría: la primera, trabaja con signos fonéticos

arbitrarios que lee progresivamente; la otra, despliega figuras igualmente arbitrarias en el espacio. La atracción de esta analogía es que se ve como la relación entre palabra e imagen en un texto ilustrado, y que la relación entre los dos modos es una relación compleja de traducción, interpretación, ilustración y ornamentación mutuos. El problema con la analogía es que es demasiado perfecta: parece sostener un ideal imposible de traducción sistemática y regulada entre palabra e imagen. A veces, sin embargo, un ideal imposible puede ser útil en la medida en que reconozcamos su imposibilidad. La ventaja del modelo matemático es que implica la complementariedad interpretativa y representacional de la palabra y la imagen, el modo en que la comprensión de la primera parece atraer inevitablemente a la otra.

En la época moderna, la dirección principal de esta atracción pareciera ir de la imagen, concebida como un contenido o "material" superficial y manifiesto, a la palabra, concebida como un significado latente y oculto que acecha detrás de la superficie pictórica. En *La interpretación de los sueños*, Freud comenta "la incapacidad de los sueños" para expresar conexiones lógicas y verbales y pensamientos oníricos latentes comparando "el material psíquico del que están hechos los sueños" con el material de las artes visuales:

> La falta de esta capacidad de expresión debe depender del material psíquico con el que el sueño es elaborado. A una análoga limitación se hallan sometidas las artes plásticas, comparadas con la poesía, que puede servirse de la palabra y también en ellas depende tal impotencia del material por medio de cuya elaboración tienden a exteriorizar algo. Antes que la pintura llegase al conocimiento de sus leyes de expresión, se esforzaba en compensar esta desventaja haciendo salir de la boca de sus personajes filacterias en las que constaban escritas las frases que el pintor desesperaba de poder exteriorizar con la expresión de sus figuras[58].

Para Freud el psicoanálisis es una ciencia de las "leyes de expresión" que gobiernan la interpretación de la imagen muda. Sea que esa imagen aparezca proyectada en los sueños o en las escenas de la vida

cotidiana, el análisis proporciona un método para extraer el mensaje verbal oculto de la superficie pictórica engañosa e inarticulada.

Pero debemos recordar que hay una tradición contraria que piensa que la interpretación va en la dirección opuesta, de una superficie verbal a la "visión" que se esconde detrás de ella, de la proposición a la "imagen en el espacio lógico" que le da sentido, de la recitación lineal del texto a las "estructuras" o "formas" que controlan su orden. El reconocimiento de que estas "imágenes" que Wittgenstein descubrió en el lenguaje no son más naturales, automáticas o necesarias que cualquier otro tipo de imágenes que producimos, puede ayudarnos a hacer uso de ellas con menor desconcierto. Entre estos usos se destacan, de un lado, el renovado respeto por la elocuencia de las imágenes y, del otro, una renovada fe en la claridad del lenguaje, la sensación de que el discurso proyecta mundos y estados de la cuestión que pueden ser representados concretamente y testeados contra otras representaciones. Tal vez la redención de la imaginación resida en aceptar el hecho de que creamos gran parte de nuestro mundo a partir del diálogo entre representaciones verbales y representaciones pictóricas, y de que nuestra tarea no es renunciar a este diálogo en pro de un asalto directo a la naturaleza, sino ver que la naturaleza le da forma a ambos lados de la conversación.

Segunda Parte
Imagen versus texto
Figuras de la diferencia

Emerson observó alguna vez que las conversaciones más fructíferas son siempre entre dos personas, no entre tres. Este principio puede ayudar a explicar por qué el diálogo entre poesía y pintura ha tendido a dominar las discusiones generales sobre las artes, y por qué la música parece haber sido marginada de esta conversación. Es posible que todas las artes aspiren a llegar a la condición de la música, pero cuando se trata de discutir, son la poesía y la pintura las que dominan la escena. Una razón para esto es que ambas tienen pretensiones sobre el mismo territorio (la referencia, la representación, la denotación, el significado), un territorio al que la música ha tendido a renunciar. Otra razón es que las diferencias entre palabras e imágenes parecen muy fundamentales. No son meramente criaturas de clases *diferentes,* sino también *opuestas.* Su competencia atrae todas las contrariedades y oposiciones que impregnan el discurso de la crítica, el discurso que tiene como uno de sus proyectos una teoría unificada de las artes, una "estética" que aspira a una perspectiva sinóptica de los signos artísticos, una "semiótica" que espera comprender todos los signos.

A pesar de las ambiciones de unidad teórica, entonces, la relación entre signos verbales y signos pictóricos parece resistir tozudamente el intento de volverla una cuestión de clasificación neutral, un mero problema de taxonomía. Al parecer, las palabras y las imágenes se implican inevitablemente en una "guerra de signos" (lo que Leonardo llamó *paragone*) en la que lo que se discute son cosas como la naturaleza, la verdad, la realidad y el espíritu humano. Cada

arte, cada tipo de signo o medio, tiene pretensiones sobre ciertas cosas sobre las que se siente mejor equipado para mediar, y cada uno funda su pretensión en una cierta caracterización de su "ser", su propia esencia. Y, lo que es igualmente importante: cada arte se caracteriza en oposición a su "media naranja". Así, la poesía, o la expresión verbal en general, considera a sus signos arbitrarios y convencionales; esto es, "no naturales", en contraste con los signos naturales de las imágenes. La pintura se considera singularmente preparada para la representación del mundo visible, mientras que la poesía está sobre todo preocupada por el dominio invisible de las ideas y los sentimientos. La poesía es un arte del tiempo, el movimiento y la acción; la pintura, un arte del espacio, la estasis y la acción detenida. La comparación entre poesía y pintura domina la discusión estética precisamente porque hay mucha resistencia a la comparación, una brecha muy amplia que superar.

Esta brecha tiene dos funciones importantes en las discusiones sobre las artes y sus sistemas de símbolos: les presta un aire de sentido común duro a las afirmaciones de la diferencia entre las artes, y les da un aire de atrevimiento e ingenio paradójicos a las afirmaciones de identidad o transferencia. El tópico de la diferencia entre texto e imagen proporciona una ocasión para ejercitar las dos grandes habilidades retóricas, el ingenio y el juicio: "el ingenio", como observó Edmund Burke, "está sobre todo versado en trazar parecidos"; el juicio, ocupado sobre todo en "encontrar diferencias"[1]. Dado que la estética y la semiótica sueñan con una teoría que satisfaga tanto la necesidad de discriminar signos artísticos como la de identificar los principios que los unen, ambas aproximaciones al problema se han establecido como alternativas tradicionales dentro del discurso crítico.

La modalidad del ingenio, la de "trazar parecidos", es el fundamento de la tradición crítica del *ut pictura poesis* y las "artes hermanas", la construcción de analogías o conceptos críticos que identifican puntos de transferencia y semejanza entre textos e imágenes. Aunque estos conceptos están casi siempre acompañados del reconocimiento de diferencias entre las artes, en general se los percibe como violaciones del buen juicio que la crítica debe corregir. Lessing comienza el

Laocoonte observando que "el primero en comparar la pintura con la poesía fue un hombre de sensibilidad refinada", no un crítico o un filósofo[2]. Se trata de Simónides de Ceos, el legendario fundador de la tradición del *ut pictura poesis*. Lessing caracteriza a Simónides como un hombre de sensibilidad e ingenio, "el Voltaire griego", cuya "deslumbrante antítesis según la cual la pintura es poesía muda y la poesía pintura parlante, no permaneció en ningún manual. Era uno de esos conceptos, frecuentes en Simónides, cuya inexactitud y falsedad nos vemos obligados a pasar por alto por el bien de la verdad que contienen"[3].

En la sección que sigue me ocuparé sobre todo de escritores que, al igual que Lessing, enfocaron su atención en la "inexactitud y la falsedad" de la comparación entre poesía y pintura; que se han ocupado de definir la diferencia genérica entre textos e imágenes, y de enunciar las leyes que rigen las fronteras entre las artes. Hago foco en estos escritores en parte porque la tradición que atacan, el discurso de las artes hermanas y el *ut pictura poesis*, es el que más ha llamado la atención de investigadores y críticos, como una tradición a explicar pero también como un procedimiento a atacar o corregir. Este énfasis en la modalidad comparativa ingeniosa ha tendido a desviar nuestra atención de los fundamentos de nuestra propia pretensión como investigadores y críticos de estar trabajando de acuerdo con la modalidad del juicio, de la discriminación juiciosa y el respeto por la diferencia. Más específicamente, ha tendido a ocultarnos la base figurativa de nuestros propios cánones de juicio. En otras palabras, tendemos a pensar que comparar a la poesía con la pintura es hacer una metáfora, mientras que diferenciar a la poesía de la pintura es enunciar una verdad literal. Lo que me gustaría examinar es el modo en que las diferencias entre las artes son instituidas por figuras: figuras de la diferencia, de la discriminación, del juicio.

Al sugerir que estas sensatas discriminaciones son figurativas no pretendo afirmar que son simplemente falsas, ilusorias, o que no tienen eficacia. Por el contrario, quiero sugerir que son distinciones poderosas que tienen efectos sobre el modo en que las artes se practican y se entienden. Sí quiero implicar, sin embargo, que son

literalmente falsas, o (siendo más generoso) figurativamente verdaderas. Mi argumento en este punto tendrá dos caras: 1) no hay una diferencia *esencial* entre poesía y pintura; esto es, no hay una diferencia que esté dada para siempre por las naturalezas inherentes de los medios, los objetos que representan o las leyes de la mente humana; 2) siempre hay un número de diferencias activas en una cultura que le permite poner en orden las cualidades distintivas de su conjunto de signos y símbolos. Estas diferencias, como he sugerido, están impregnadas de todos los valores antitéticos que la cultura quiere adoptar o repudiar: el *paragone* o debate entre la pintura y la poesía nunca es simplemente una competencia entre dos clases de signos, sino una lucha entre el cuerpo y el alma, el mundo y el espíritu, la naturaleza y la cultura.

Es posible que la tendencia de la poesía y la pintura de activar esta hueste de valores opuestos se esté volviendo ahora más evidente para nosotros porque vivimos en un mundo en el que parece extraño pensar que el dominio de los valores estéticos está dividido entre la poesía y la pintura. Desde fines del siglo XVIII, la cultura occidental ha observado una constante oleada de innovaciones en las artes, los medios y la comunicación que hacen que sea difícil ver dónde debería fijarse el límite. En una cultura que lo ha visto todo desde el *eidophusikon* al show de rayos laser, y que está rodeado de fotografía, cine, televisión y computadoras equipadas para el diseño gráfico, los juegos, el procesamiento de textos, el almacenamiento de información, la computación y el diseño general (la "programación"), no sorprende que la polaridad "pintura versus poesía" parezca obsoleta, y que prefiramos términos más neutrales como "texto versus imagen". Por supuesto, podemos darle crédito a Lessing por haber visto que todo esto estaba en el horizonte. Nos cuenta en el prefacio al *Laocoonte* que "bajo el rótulo de pintura incluyo a las artes plásticas en general; del mismo modo que bajo el de poesía, me podría haber permitido por momentos acoger a esas otras artes, cuya imitación es progresiva"[4]. La pintura y la poesía abarcan para Lessing a todos los signos artísticos posibles, dado que funcionan como sinécdoques de toda la gama de la significación temporal y espacial. Acaso la rareza de esta figura se haya vuelto más evidente para

nosotros, pero eso no parece impedir que la renovemos de acuerdo con nuevas formas de antítesis complementarias para sondear el dominio de los signos: texto e imagen, signo y símbolo, símbolo e ícono, metonimia y metáfora, significante y significado; quiero sugerir que todas estas oposiciones semióticas restablecen bajo nuevas versiones las figuras tradicionales de la diferencia entre poesía y pintura.

En vez de intentar examinar el inmenso número de escritores que han invocado distintas versiones de la diferencia entre textos e imágenes, he decidido concentrarme en cuatro figuras prominentes que ejemplifican los modos principales de establecer los límites entre ellos. Comenzaré estudiando los trabajos de Nelson Goodman en el contexto de los intentos modernos de construir una teoría general de los símbolos. Su libro *Los lenguajes del arte* es ampliamente reconocido como una de las aproximaciones más rigurosas y sistemáticas a una teoría tal, que toma en consideración no solo la poesía y la pintura sino una amplia gama de otras artes y sistemas simbólicos, desde la música y la danza a la arquitectura, los guiones dramáticos, los mapas, los diagramas y los modelos. De Goodman me moveré al trabajo de E. H. Gombrich, haciendo foco en el intento de Gombrich de distinguir la proporción de significación "natural" y significación "convencional" en las artes pictóricas, una distinción ilustrada fundamentalmente, sostiene Gombrich, en la diferencia entre palabras e imágenes. Habiendo establecido este marco teórico, me ocuparé de dos textos que son centrales para la crítica de la tradición del *ut pictura poesis*, el *Laocoonte*, de Lessing, y *De lo sublime y de lo bello*, de Burke. El *Laocoonte* de Lessing se reconoce generalmente como la defensa más formidable de las nítidas fronteras entre poesía y pintura, y se lo cita con regularidad ritual en relación con esta cuestión. *De lo sublime y de lo bello*, por su parte, es acaso menos conocido como declaración significativa sobre la diferencia texto-imagen, pero su poderosa crítica de la teoría pictorialista de la poética neoclásica, y la asociación que propone entre las modalidades estéticas primarias (lo sublime y lo bello) y la poesía y la pintura respectivamente, colocan a su obra en el centro de esta cuestión.

El movimiento que va de Goodman a Gombrich y de Lessing a Burke nos brinda, más allá de este sondeo temático, una conciencia cada vez mayor del significado moral y político de estas figuras. En el trabajo de Goodman, las cuestiones de valor se suspenden deliberadamente a favor de un análisis puramente técnico de las funciones de los signos: Gombrich y Lessing, argumentaré, revelan una actitud ambivalente hacia los asuntos ideológicos, presentando sus teorías de manera ostensible como investigaciones neutrales sobre la estructura de los diferentes tipos de signos, pero cayendo regularmente en una retórica que es atractiva para las estructuras de poder y valor. Burke, por último, vuelve inequívocamente central la conexión entre estética, ética y política. Sostendré que para Burke la semiótica y la ideología son inseparables.

Mi método en esta investigación es una combinación de análisis crítico y contextualismo histórico. Esto es: me ocuparé de dos clases de preguntas en lo que respecta a estos escritores. Primero, ¿cuán adecuadas son las distinciones que proponen como respuestas generales y teóricas a la pregunta por la diferencia entre textos e imágenes? Segundo, ¿qué tipos de presiones históricas dan nacimiento a su trabajo y le brindan su aire de autoridad? Puede ser de utilidad aclarar que discutiré los trabajos de estos autores en orden histórico inverso, comenzando por el más reciente y llegando de a poco al más remoto. Cada par, por otro lado, tiene una relación histórica y crítica. Goodman cita regularmente a Gombrich, invocando su autoridad sobre la convencionalidad de las artes pictóricas, pero criticándolo por no haber llegado lo suficientemente lejos en su camino al convencionalismo. Lessing, de modo similar, fue fuertemente influenciado por el texto de Burke al escribir el *Laocoonte*, aunque nunca menciona a Burke en su texto y, como sostendré, parece haber suprimido su deuda con su predecesor.

Dos observaciones finales: primero, el lector encontrará que la proporción de material histórico crece respecto de la de material crítico a medida que avanzamos de Goodman a Burke. Para el momento en que llegamos a Burke, supondré que la crítica de sus figuras de la diferenciación puede hacerse prácticamente sola. La cuestión primordial con Burke será cómo sus categorías para los

signos y las modalidades estéticas asumen fuerza política en sus reflexiones sobre la Revolución francesa. Segundo, puede ser útil que afirme que, desde el punto de vista de la teoría crítica pura, estas lecturas emplean una perspectiva más cercana a la de Nelson Goodman. Desde el punto de vista del método histórico, en cambio, es posible que estén a la mayor de las distancias de Goodman, en tanto intentan plantear cuestiones de poder y valor en contextos históricos específicos.

2
Imágenes y párrafos
Nelson Goodman y la gramática de la diferencia

Las discusiones modernas sobre la relación entre textos e imágenes han tendido a reducir esta cuestión a un problema de gramática. Las distinciones tradicionales expresadas en nociones como tiempo y espacio, o naturaleza y convención, han sido remplazadas en el trabajo de los teóricos modernos por distinciones entre distintas clases de funciones sígnicas y sistemas comunicativos. Hablamos ahora de la diferencia entre imágenes y textos utilizando términos como lo analógico y lo digital, lo icónico y lo simbólico, lo simplemente articulado y lo doblemente articulado[1]. Estos términos, tomados de campos como el análisis de sistemas, la semiótica y la lingüística, parecen prometer una comprensión nueva y más científica de los límites entre la pintura y la poesía. Sostienen la esperanza de una definición más rigurosa de la diferencia y, especialmente en el trabajo de los estructuralistas, la esperanza de una forma sistemática de comparar las artes. En síntesis, la teoría moderna le ha prometido algo a los dos bandos de la disputa tradicional entre los comparatistas ingeniosos y los juiciosos diferenciadores en las artes: a los primeros, les promete un nivel más elevado de generalidad, y la perspectiva de grandes homologías estructurales entre las artes; a los segundos, les ofrece una rigurosa taxonomía que permite una diferenciación precisa de tipos de signos y modalidades estéticas.

En las páginas que siguen, voy a sugerir algunas razones que llevan a sospechar que estas esperanzas han sido en gran medida defraudadas por los resultados reales de la teoría moderna. Si bien no puedo ofrecer nada parecido a una anatomía de gran alcance de la

teoría moderna, espero poder demostrar que la semiótica, el campo que pretende ser una "ciencia general de los signos", encuentra dificultades especiales cuando intenta describir la naturaleza de las imágenes y la diferencia entre textos e imágenes. Estas dificultades, quiero sugerir, son muy parecidas a las que apestaron las explicaciones tradicionales de estos problemas. Mi instrumento en esta anatomía sería la teoría de los símbolos de Nelson Goodman, un filósofo cuyo trabajo se vincula a menudo con el intento moderno de construir una gramática general de los sistemas simbólicos, pero cuyas ideas tienden a socavar este proyecto tal como se lo concibe en muchas teorías modernas. Goodman nos ayuda a entender por qué los supuestos "avances" de la teoría moderna de los símbolos han sido en gran medida ilusorios, pero es posible que también nos ayude a comprender por qué han sido tan influyentes, y qué tipo de preguntas podría llevarnos a plantear una teoría más adecuada.

Semiótica y teoría de los símbolos

La relación de la teoría de Goodman con otras teorías del simbolismo no es tan obvia a primera vista, en parte porque Goodman está más preocupado por crear su propio sistema que por establecer sus diferencias respecto de otros. En *El lenguaje de las artes*, reconoce las "contribuciones a la teoría de los símbolos de parte de filósofos como Peirce, Cassirer, Morris y Langer" (primera y segunda generación de la semiótica y de la teoría de los símbolos neo-Kantiana), pero se niega a explicar en detalle sus desacuerdos con estos escritores porque tal tarea constituiría "un asunto puramente histórico" que nos distraería del proyecto central, "una teoría general de los símbolos"[2]. Es fácil ver por qué Goodman querría abandonar la compañía de los neo-kantianos Cassirer y Langer. De todos los modernos teóricos de los símbolos, son los únicos que se han mantenido cerca de la concepción idealista o esencialista de las relaciones entre diferentes tipos de símbolos. Langer, por ejemplo, esencializa los medios de la pintura y la música en términos de las modalidades kantianas a priori del tiempo y el espacio:

> Cada uno de los grandes órdenes del arte tiene su propia aparición primaria, que es el rasgo esencial de todas sus obras. Esta tesis tiene dos consecuencias para nuestras discusiones: significa, primero, que las distinciones que se hacen generalmente entre los grandes órdenes -la distinción entre pintura y música, o poesía y música, o escultura y danza- no son divisiones falsas y artificiales debidas a una pasión moderna por las clasificaciones, sino que están basadas en datos empíricos e importantes; segundo, significa que no puede haber obras híbridas, que pertenezcan a la vez a un arte y al otro[3].

Para un archi-convencionalista como Goodman, la frase que probablemente se destaque en este pasaje es la que equipara las "divisiones artificiales" entre las artes con las divisiones "falsas", implicando así que las distinciones humanas y convencionales son automáticamente falsas en virtud de su artificialidad. El contraste implícito entre estas "divisiones falsas y artificiales" y los rasgos "esenciales" basados en "datos empíricos e importantes" enciende una luz de alarma en la mente del convencionalista; también debería encender una alarma para todo aquel al que no le gusten las maniobras de distracción en los argumentos, e impulsarlos a buscar contraejemplos a esos "datos empíricos" que nos llevan al imperativo categórico de Langer: "no puede haber obras híbridas". Un sondeo empírico de las obras que intentan hacer injertos de signos verbales y pictóricos (libros ilustrados, pinturas narrativas, películas y obras de teatro) no nos lleva inmediatamente a la conclusión de que esos híbridos son imposibles. Aun la lógica de Langer de las diferencias "esenciales" entre las artes, dejando de lado lo que nos dicen los datos empíricos, no lleva a esa conclusión. Uno podría sostener fácilmente que esas diferencias son una condición necesaria para la hibridación; el "cruce" de formas diversas para formar unidades nuevas, compuestas, no tendría sentido si no hubiera una serie de diferencias, artificiales o naturales, a superar. La celebérrima afirmación de Langer según la cual "no hay matrimonios felices en el arte, solo violaciones exitosas" (86) ilustra a la perfección la sensación de violencia y violación que asocia con la conjunción de los

medios artísticos, y hace alusión, de un modo bastante gráfico, a su base ideológica en categorías de género.

Mientras es claro por qué Goodman, o prácticamente cualquiera, querría resistir la fetichización de los medios artísticos que implica el neo-kantianismo de Langer, acaso sean menos obvias las razones de su disputa con los semiólogos. El paradigma de la semiótica ha sido siempre la lingüística, un campo que parece estar hecho a medida para un convencionalista que es a la vez un nominalista. El título mismo del libro más importante de Goodman sobre la teoría de los símbolos, *Los lenguajes del arte*, sugiere que el lenguaje proporcionará un modelo para todos los sistemas simbólicos, incluyendo el pictórico, que constituyen las artes. Roland Barthes sostiene que este es precisamente el sentido de la semiótica como disciplina:

> Aunque trabaje al comienzo sobre sustancias no-lingüísticas, tarde o temprano se le exige a la semiótica que encuentre en su camino al lenguaje (en el sentido ordinario del término), no solo como modelo, sino también como componente, relevo o significado... Al parecer, es cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes y objetos cuyos significados puedan existir independientemente del lenguaje: percibir lo que una sustancia significa es, inevitablemente, volver a caer en la individuación del lenguaje; no hay sentido que no esté determinado, y el mundo de los significados no es otro que el mundo del lenguaje[4].

Muchos semiólogos no se sentirían cómodos con esta clase de imperialismo lingüístico[5]. Les gustaría resistir la afirmación de Barthes según la cual "la lingüística no es una parte de la ciencia general de los signos, ni siquiera una parte privilegiada; es la semiología la que constituye una parte de la lingüística"[6], en beneficio de un abordaje que reconozca lo distintivo de los otros tipos de signos. En realidad, el tipo de signo que ha resultado más difícil de asimilar a la semiótica ha sido el *ícono*, el opuesto tradicional del signo verbal[7]. Sin embargo, la noción semiótica de iconicidad tiene mayores ambiciones que la de proporcionar una definición de las imágenes o las figuras. El ícono, tal como lo define C. S. Peirce, es

cualquier signo que "represente su objeto principalmente por su similitud"[8], una definición que se expande para incluir todo desde diagramas a mapas y desde ecuaciones algebraicas a metáforas. Para Peirce, el mundo de los signos se describe completamente con la tríada ícono, símbolo e índice; esto es, signos por parecido o analogía, por convención (las palabras y los otros signos arbitrarios), y por conexión "causal" o "existencial" (una huella que señala su causa; un dedo que apunta).

Una de las razones que hacen que el ícono haya resultado tan difícil de definir para la semiótica es que la similitud es una relación tan amplia que parece poder asimilar casi todo. Todas las cosas del mundo son similares a todo en algún aspecto, si miramos con la atención suficiente. Pero, sobre todo, y tal como demuestra Goodman, el parecido no es una condición necesaria ni suficiente para ningún tipo de representación, pictórica, icónica o de otro tipo:

> Un objeto se parece a sí mismo en grado máximo pero rara vez se representa a sí mismo; el parecido, a diferencia de la representación, es reflexivo. Una vez más, a diferencia de la representación, el parecido es simétrico: B se parece a A y A es como B, pero mientras que una pintura puede representar al Duque de Wellington, el Duque no representa a la pintura. Por otro lado, en muchos casos ninguno de los objetos de un par de objetos muy parecidos representa al otro: ninguno de los automóviles de una línea de ensamblaje es la imagen de los otros; y un hombre normalmente no es una representación de otro hombre, ni siquiera de su hermano gemelo. Claramente, el parecido en cualquier grado no es condición suficiente para la representación... Y tampoco es *necesario* para la referencia: casi cualquier cosa puede representar a otra. Una imagen que representa un objeto, al igual que un pasaje que lo describe, refiere a él, y, más particularmente, lo *denota*. La denotación es el corazón de la representación y es independiente del parecido (*LA*, 4).

Un modo de sortear este problema es seguir la sugerencia de Umberto Eco de que la semiótica considere "deshacerse por completo de los 'signos icónicos'":

> Los signos icónicos están en parte regidos por la convención, pero al mismo tiempo están motivados; algunos de ellos refieren a una regla estilística establecida, mientras que otros parecen proponer una regla nueva... En otros casos, la constitución de la similitud, aunque regida por convenciones operativas, parece estar más firmemente conectada con los mecanismos básicos de la percepción que con hábitos culturales explícitos... Solo una conclusión parece posible en este punto: *el iconismo no es un solo fenómeno*, ni tampoco un fenómeno exclusivamente semiótico. Es una colección de fenómenos amontonados bajo una etiqueta multiuso (así como en la Edad Media la palabra "plaga" cubría probablemente una serie de enfermedades diferentes)... *Es la noción misma de signo la que es insostenible* y la que vuelve tan confusa la noción derivada de "signo icónico"[9].

El problema de la noción de ícono no es simplemente que abarca demasiadas clases de cosas, sino, lo que es más importante, que el entero concepto de "signo", tomado de la lingüística, no parece ser apropiado para hablar de la iconicidad en general ni de los símbolos pictóricos en particular. El proyecto del imperialismo lingüístico se encalla en la noción que parecía mantenerlo a flote, y la esperanza de una distinción rigurosa entre imágenes y textos, signos pictóricos y verbales, nos vuelve a eludir.

O, siendo más precisos, podría decirse que las mismas viejas distinciones cuya deficiencia motivó la búsqueda de una "ciencia general de los signos" tendieron a propagarse a pesar de los esfuerzos por exterminarlas. Las disparidades al interior del campo de los signos icónicos que llevaron a Eco a tachar esa categoría de incoherente son precisamente esas clases de oposiciones que tradicionalmente han representado la diferencia entre textos e imágenes. Algunos íconos están "regidos por la convención pero al mismo tiempo motivados". La palabra "motivados" en este contexto ocupa el lugar de términos como "naturaleza" en las explicaciones tradicionales de la diferencia entre texto e imagen: los signos "motivados" tienen una conexión natural y necesaria con lo que significan; los signos "inmotivados" son arbitrarios y convencionales. La observación de Eco

de que por momentos los íconos parecen estar "más firmemente conectados con los mecanismos básicos de la percepción que con hábitos culturales explícitos" es, de manera similar, una redacción semiótica de la noción de que (algunas) imágenes son "signos naturales", y equivale a una contradicción en los términos de un sistema que comienza con una noción de signo basada en el lenguaje.

Sospecho que la incapacidad de la semiótica para ofrecer una explicación coherente de las relaciones de las imágenes con otros tipos de signos podría haber sido prevista si se hubiera reconocido mucho antes su tendencia a reintroducir estas distinciones tradicionales en nuevos términos. Podría haber llamado nuestra atención, por ejemplo, que el ícono, el símbolo y el índice de Peirce son muy similares a los tres principios de la asociación de ideas según Hume: semejanza, contigüidad y causa y efecto:

> No creo que vaya a haber mucha duda de que nuestras ideas están conectadas por estos factores. Una pintura de manera natural conduce nuestros pensamientos a la cosa que está en ella plasmada; la mención de un cuarto o habitación naturalmente introduce comentarios o preguntas sobre los otros cuartos que pertenecen al mismo edificio; y si pensamos en una herida, difícilmente podemos abstenernos de pensar en el dolor que procede de ella[10].

En el sistema de Peirce, la semejanza, la contigüidad y la causación dejan de ser mecanismos mentales y se convierten en tipos de significación. Un tipo de transformación similar tiene lugar en la afirmación de Roman Jakobson de que el mundo del lenguaje figurativo está dividido entre la metáfora, basada en la semejanza, y la metonimia, basada en la yuxtaposición. La afirmación de Jakobson de que el contraste entre estas figuras retóricas se puede ejemplificar por medio de las diferentes disfunciones mentales en los distintos tipos de afasia explicita el vínculo entre las descripciones lingüística y psicológica[11].

No habría nada de malo en este tipo de re-descripción si no fuera publicitada como una liberación de la metafísica y el principio de una nueva ciencia. La traducción de las leyes de la asociación de

Hume a tipos de signos o modalidades de figuración tiene considerable interés. Entre otras cosas, nos ayuda a ver cuán plagados de nociones de mediación indirecta y simbólica están los mecanismos perceptuales supuestamente "directos" de la tradición empírica. El ejemplo más llamativo de este tipo de mediación es, como hemos visto, la noción de imagen mental o perceptual ("ideas" y "datos-sensoriales"), la cual, por un lado, parece garantizar acceso verídico al mundo, y, por el otro, distanciar indefinida e irremediablemente el mundo por medio de un sistema de signos intermediarios. Este dilema se vuelve muy claro en el intento de los semiólogos de producir una explicación del "signo fotográfico".

La explicación de Peirce estableció el patrón de la semiótica posterior al definir a la fotografía como un compuesto de signos icónicos e índices:

> Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias que las forzaron físicamente a corresponder a la naturaleza punto a punto. En ese aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, los de la conexión física[12].

La fotografía ocupa en el mundo de los signos materiales la misma posición que la "impresión" en el mundo de los signos mentales o las "ideas" en la epistemología empírica. Y la misma mística de automatismo y necesidad natural planea sobre estas nociones semejantes. La idea tiene una doble conexión con el objeto que representa: es un signo por semejanza, una pintura pintada en la mente por la experiencia sensorial; es también un signo por causación, un efecto del objeto que la grabó en la mente.

Estos signos doblemente naturales, íconos e índices, sirven entonces como fundamento de todo entendimiento y discurso posteriores. Entre otras cosas, funcionan como referentes de las palabras, que a diferencia de la idea-impresión-imagen mental, significan (como lo explica Locke) "no por medio de una conexión

natural... sino por medio de una imposición voluntaria, por la cual tal palabra se transforma arbitrariamente en la marca de esa idea"[13]. Las ideas, por el contrario, son naturalmente grabadas por la experiencia y la reflexión: son signos naturales que (idealmente) están detrás de los signos arbitrarios del lenguaje. La relación entre palabras e ideas, discurso y pensamiento, gira alrededor del mismo gozne que, en la semiótica, conecta el símbolo con el ícono indicial, el código arbitrario con el código "natural"[14]. No resulta sorprendente, entonces, que Roland Barthes se encuentre cosas como estas sobre las fotografías:

> La fotografía (en su estado literal), en virtud de su naturaleza absolutamente analógica, parece constituir un mensaje sin código. En este punto, sin embargo, el análisis estructural debe diferenciar, porque de todas las clases de imágenes solo la fotografía es capaz de transmitir la información (literal) sin darle forma por medio de signos discontinuos y reglas de transformación. La fotografía, mensaje sin código, debe entonces contraponerse al dibujo, el cual, incluso cuando es denotado, es un mensaje codificado[15].

Como comentario sobre la antropología de las fotografías, y como observación sobre el peculiar estatuto cultural de cierta clase de imágenes, este pasaje parece bastante acertado. La fotografía, como su noción madre, la impresión mental, disfruta de una cierta mística en nuestra cultura que puede ser descripta por medio de términos como "absolutamente analógica" y "mensaje sin código". La fotografía, como sostiene Barthes, parece implicar una clase diferente de "ética" respecto de la ética asociada con dibujos y pinturas. Como deducción de una "ciencia general de los signos", sin embargo, un programa de investigación que pretende dejar atrás la metafísica y el "empirismo naif", la observación de Barthes está llena de puntos ciegos. Lejos de dejar a la metafísica y el empirismo detrás, se limita a re-describir sus categorías básicas en una nueva jerga de funciones sígnicas.

Al decir que la semiótica "se limita a re-describir" las interpretaciones tradicionales de la mente y de los objetos estéticos en

términos tomados en su mayor parte de la teoría del lenguaje, no quiero sugerir que esta re-descripción carezca de fuerza o interés. Por el contrario, en tanto convencionalista/nominalista, tengo que admitir que un renombramiento sistemático de un campo de investigación es, en efecto, un cambio importante en la naturaleza de ese campo. El cambio de términos refleja cambios importantes en la comprensión que tiene una cultura de sus propias producciones simbólicas, y provoca cambios en el modo en que esos símbolos se producen y se consumen. Como señala Wendy Steiner:

> La semiótica ha hecho que la analogía pintura-literatura vuelva a ser un área interesante para investigar, porque incluso las disimilitudes que aparecen son diferentes de las que antes se entendía que existían. Puede decirse que la teoría de los signos ha cambiado las reglas del juego, y de ese modo hizo que valiera la pena jugar. Los artistas en este siglo han respondido a este estímulo, produciendo nuevos órdenes de fenómenos que deben ser estudiados desde este ángulo. Los poetas concretos, por ejemplo, citan un conjunto impresionante de teorías semióticas, y por lo menos uno, Max Bense, es él mismo un semiólogo que compone poemas concretos para llevar a la práctica las teorías que ha propuesto[16].

Entendida de esa manera, como una suerte de retórica modernista o "cubista", como un conjunto de términos para reflexionar sobre las prácticas simbólicas, la semiótica tiene considerable interés. Donde "falla", sin embargo, es en su pretensión de ser una ciencia, su afirmación de que no solo ha cambiado las reglas del juego sino que además tiene una explicación teórica que explica por qué el juego debe tener las reglas que tiene. Desde mi punto de vista, la semiótica se comprendería mejor si se entendiera del modo en que entendemos a la retórica renacentista, como un meta-lenguaje floreciente que hace proliferar redes interminables de distinciones y "entidades" semióticas. La retórica renacentista despliega la misma tendencia a multiplicar los nombres de los tropos y las figuras del discurso, y la misma tendencia a convertir estas figuras en entidades. Así describe este proceso Gerard Genette:

> Se puede entender fácilmente... el modo en que la retórica produce figuras: establece una *cualidad* en el texto que podría no haber estado en él -el poeta describe (en vez de nombrar con una palabra), el diálogo es abrupto (en vez de conectado)- y luego le da sustancia a esta cualidad nombrándola (el texto ya no es descriptivo o abrupto, sino que *contiene* una descripción o un corte). Se trata de un viejo hábito escolástico: el opio no nos pone a dormir; tiene un poder soporífero. Hay en la retórica una *pasión por nombrar* que es un modo de la auto-expansión y la autojustificación: opera haciendo crecer el número de objetos a nuestro alcance... Las promociones retóricas son arbitrarias; lo importante es promover y así fundar un Orden de dignidad literaria[17].

La semiótica puede entenderse, de manera similar, como una estrategia promocional para elevar la dignidad de todo tipo de signos y actividades comunicativas. No es accidental que la semiótica derribe los dominios de la "literaturidad" y el elitismo estético, que se disemine hacia los terrenos de la comunicación mecánica y biológica. Los signos están por todas partes; no hay nada que no sea potencial o realmente un signo. El título honorífico de "significancia" le es concedido a todo, desde el Código de Autopistas al Código Culinario y al Código Genético. La naturaleza, la sociedad, el inconsciente; todo se vuelve "texto", textos plagados de signos y figuras que solo refieren a otros textos.

Este tipo de situación está hecho a la medida del nominalista, el tipo de filósofo que intenta resistir la proliferación de entidades pero que no obstante cree que las palabras están hechas de nombres. No es el tipo de situación que admite ser regulada por medio de apelaciones bruscas a la "objetividad" o "el mundo real" como una suerte de patrón-oro contra la inflación de los signos[18]. Y tampoco es probable que volvamos al patrón-oro de la excelencia estética, o de los valores atemporales del humanismo, para establecer criterios para la regulación del crecimiento descontrolado de los signos. Lo que necesitamos es un relativismo duro y riguroso que contemple la proliferación de signos, versiones y sistemas con escepticismo, y que sin embargo reconozca que esos son los materiales con los que tenemos que trabajar.

El nominalismo de Nelson Goodman (o convencionalismo, o relativismo o "irrealismo") proporciona, en mi opinión, el tipo de navaja de Occam que necesitamos para desmalezar la jungla de signos de modo de poder ver a qué tipo de flora nos estamos enfrentando. Me ocuparé aquí sobre todo de la teoría de los símbolos de Goodman, y en particular de su explicación de la diferencia entre imágenes y textos. Me interesa no tanto su resolución de los problemas epistemológicos conectados con la teoría de los signos, sino su taxonomía de los signos, y el modo en que esa taxonomía inaugura el estudio histórico del juego cruzado entre imágenes y textualidad.

La gramática de la diferencia de Goodman

A primera vista, es fácil tomar a Nelson Goodman por un semiólogo. Está interesado en los mismos temas. Su estudio del "lenguaje de las artes" no se detiene en los límites de la estética sino que pasa a considerar cosas como mapas, diagramas, modelos y dispositivos de medición. Su elección de la palabra "lenguaje" como término maestro sugiere que practica la misma clase de imperialismo lingüístico que los semiólogos. Por si esto fuera poco, una monografía reciente sobre el trabajo de Goodman se subtitula "La semiótica desde un punto de vista nominalista"[19]. El relativismo y el convencionalismo de Goodman se parecen, a cierta distancia, al pantextualismo de los semiólogos, un modo de construcción del mundo basado en el lenguaje.

La explicación que da Goodman de la anomalía central de la semiología, la noción de ícono, parece confirmar su lealtad al modelo lingüístico. Aquí un resumen que el propio Goodman hace de su ensayo clásico "Cómo es el mundo", una declaración que bien podría describir el curso de muchas carreras filosóficas en la era moderna:

> La acusación más devastadora contra la teoría pictórica del lenguaje era que una descripción no puede representar o reflejar el mundo como es. Pero desde entonces hemos notado que una imagen tampoco puede hacerlo. Comencé abandonando la teoría pictórica del

> lenguaje y terminé adoptando la teoría lingüística de las imágenes. Rechacé la teoría pictórica del lenguaje sobre la base de que la estructura de una representación no se ajusta a la estructura del mundo. Pero luego concluí que no hay algo así como una estructura del mundo a la que algo tenga que ajustarse o ser incapaz de ajustarse. Podría decirse que la teoría pictórica del lenguaje es tan falsa y tan verdadera como la teoría pictórica de las imágenes; o, en otras palabras, que lo que es falsa no es la teoría pictórica del lenguaje sino una cierta noción absolutista respecto de las imágenes y el lenguaje[20].

Es fácil ver cómo este tipo de discurso puede malinterpretarse como una suerte de "relativismo absoluto". ¿Cómo puede una versión del mundo ser correcta o incorrecta si no hay un mundo con el que contrastarla? También exhibe el gesto semiótico de prometer una "teoría lingüística de las imágenes" que destruiría las fronteras entre textos e imágenes; acaso, como los semiólogos, para restablecerlas en el caso de ciertas excepciones privilegiadas como las fotografías u otras imágenes que están, como dice Eco, "más firmemente conectadas con mecanismos básicos de la percepción que con hábitos culturales explícitos"[21].

A medida que *El lenguaje de las artes* se desarrolla, sin embargo, Goodman parece haber superado a los semiólogos en su propio juego. Los "mecanismos básicos de la percepción" que parecen distinguir y dotar de eficacia cognitiva ciertos tipos de imágenes (fotografías, pinturas con perspectiva, representaciones ilusionistas) resultan estar tan atados a hábitos y convenciones como cualquier texto: "las pinturas con perspectiva", sostiene Goodman, "como cualquier otra, tienen que ser leídas; y la habilidad de leerlas tiene que ser adquirida" (*LA*, 14). Las fotografías, para Goodman, no tienen un estatuto especial como réplicas de la experiencia visual o como "mensajes no codificados": "un parecido perdido en una fotografía puede ser capturado en una caricatura" (*LA*, 14). El test de fidelidad no es nunca simplemente "el mundo real", sino una construcción estándar del mundo. "La representación realista... no depende de la imitación, la ilusión o la información, sino de la

inculcación" (*LA*, 38). Goodman cita como evidencia de esta perspectiva culturalmente relativa de la imagen realista la observación familiar de los etnógrafos de que los pueblos que nunca han visto fotografías tienen que aprender a ver, esto es, a *leer* lo que se representa (*LA*, 15n). Los "mecanismos básicos de la percepción" que tan a menudo se invocan como fundamentos transculturales para la comprensión de ciertas clases de imágenes no parecen tener un papel importante en la teoría de la imagen de Goodman.

En suma, parece que Goodman es culpable de prácticamente todos los crímenes posibles contra el sentido común. Niega que haya un mundo contra el que probar nuestras representaciones y descripciones; niega que las fotografías y las pinturas realistas dependan de la semejanza respecto de las cosas para mantener su estatuto como representaciones; reduce todas las formas simbólicas, y tal vez incluso todos los actos de percepción, a construcciones o interpretaciones culturalmente relativas. Y esta reducción de todos los símbolos a convenciones referenciales parece eliminar todas las diferencias esenciales entre distintos tipos de signos: "La relación entre una imagen y lo que representa... se asimila a la relación entre un predicado y aquello a lo que se aplica" (*LA*, 5). El tropo del *ut pictura poesis* parece haber alcanzado su apoteosis verbal en el trabajo de Goodman. Las imágenes, como los párrafos, deben leerse como un código arbitrario. El resultado, tal como lo caracteriza E. H. Gombrich, es "un convencionalismo extremo", que aboliría todos los límites entre tipos de signos y nos llevaría a "la afirmación de que no hay diferencia entre imágenes y mapas", mucho menos entre imágenes y textos[22].

La verdad es, sin embargo, que el convencionalismo extremo de Goodman, aunque posiblemente viole algunos dogmas preciados del sentido común, hace posible una percepción más sutil y refinada de las diferencias genéricas entre tipos de signos que las categorías de los neo-kantianos o los semiólogos. Se puede culpar a Goodman por consentir por demás la "retórica cubista" del relativismo semiótico, pero no es difícil ver que debajo de esta retórica en realidad produce una serie de distinciones extremadamente rigurosas entre cosas como mapas y figuras, imágenes y textos. Estas distinciones, a

diferencia de las que proponen Gombrich y los semiólogos, no dependen del recurso a una "*parte* de convención" a ser dividida con una parte proporcional de naturaleza. La convención, para Goodman, posee todas las partes en la empresa de la significación. Por esa razón, es posible echar una mirada despejada a la clase exacta de convenciones que operan en diferentes formas simbólicas como partituras, guiones, textos, diagramas e imágenes, y estas diferencias no necesitan ser diseccionadas entre las oposiciones binarias cargadas de naturaleza y convención, sino que pueden derivarse de un estudio de las reglas que rigen el uso real de las formas simbólicas[23].

Debemos reconocer, sin embargo, que de todas las diferencias genéricas en los tipos de signos definidas en *Los lenguajes del arte*, la diferencia entre textos e imágenes es la que se aborda de modo más indirecto. Goodman apunta al final de su capítulo que su ataque contra las teorías de la "copia" de la representación ha implicado el uso de una metáfora que puede ser engañosa:

> A lo largo de mi argumento he enfatizado la analogía entre descripción pictórica y descripción verbal porque me parece tan correctiva como sugestiva... Está la tentación de llamar lenguaje a un sistema de representación, pero en ese punto me detengo. La pregunta por lo que distingue a los sistemas representacionales de los sistemas lingüísticos debe ser examinada rigurosamente (*LA*, 41).

No es hasta el capítulo final de *Los lenguajes del arte*, después de seguir lo que llama "un camino improbable" que incluye discusiones sobre la expresión y la ejemplificación, la autenticidad y la falsificación y la teoría de la notación, que Goodman propone una respuesta directa a esa pregunta:

> Los sistemas no lingüísticos difieren de los lenguajes, la representación de la descripción, lo representacional de lo verbal, y la pintura de los poemas, sobre todo por la falta de diferenciación -en realidad, por la densidad, y la consecuente ausencia de articulación- del sistema simbólico (*LA*, 226).

A primera vista puede parecer que Goodman se limita a reiterar la odiosa comparación tradicional que entiende a la imagen como una hermanastra empobrecida del lenguaje: las frases "falta de diferenciación" y "ausencia de articulación" recuerdan la afirmación tradicional según la cual las imágenes no pueden hacer declaraciones o comunicar ideas precisas. Pero una observación más atenta revela que Goodman tiene un término positivo para estas "faltas" y "ausencias", la noción de "densidad", que es el término opuesto a "diferenciación" en su teoría de la notación. La diferencia entre densidad y diferenciación puede ilustrarse muy bien con el propio ejemplo de Goodman del contraste entre un termómetro graduado y uno no graduado. Con un termómetro graduado a cada posición del mercurio se le da una lectura determinada: o el mercurio ha alcanzado un cierto punto en la escala o se lo lee como muy cercano a ese punto. Una posición entre dos puntos cualquiera de la escala no cuenta como un carácter del sistema; redondeamos hacia la lectura precisa más cercana. Por otro lado, en un termómetro no graduado no es posible una lectura única y determinada en *ningún* punto: todo es relacional y aproximado, y todo punto en la escala no graduada (un número infinito, obviamente), cuenta como un carácter del sistema. Cada pequeña diferencia en el nivel de mercurio cuenta como indicación diferente de la temperatura, pero a ninguna de estas diferencias puede asignársele una lectura única y determinada. No hay posibilidad de diferenciación finita; la "articulación" de una única lectura no es posible.

¿Cómo se aplica este ejemplo casero a la diferencia entre imágenes y textos? Simplemente así: normalmente "leemos" las imágenes de un modo similar a como leemos un termómetro no graduado. Cada marca, cada modificación, cada curva o hinchazón de una línea, cada modificación de la textura o el color, está cargada de potencial semántico. En efecto, una imagen, cuando se la compara con un termómetro no graduado o con un gráfico, puede ser considerada un símbolo "super-denso" o lo que Goodman llama símbolo "repleto", en el sentido de que relativamente se tienen en cuenta más propiedades del símbolo. Normalmente no vemos significado alguno en el ancho o el color de la columna de mercurio, pero esos

rasgos significarían una diferencia en un símbolo gráfico repleto. La imagen es sintáctica y semánticamente densa en el sentido de que no hay marca que pueda ser aislada como carácter único y distintivo (como una letra del alfabeto), y de que no puede asignársele una referencia o "conformidad" única. Su significado depende más bien de sus relaciones con todas las otras marcas en un campo denso y continuo. Una mancha de pintura particular puede leerse como el punto más alto de la nariz de la Mona Lisa, pero esa mancha adquiere su significado en el sistema específico de relaciones pictóricas al que pertenece, no como un carácter singularmente diferenciado que podría transferirse a otra tela.

Un sistema simbólico diferenciado, en cambio, no es denso ni continuo, sino que funciona por medio de saltos y discontinuidades. El ejemplo más familiar de este tipo de sistema es el alfabeto, que funciona (aunque imperfectamente) sobre el supuesto de que todo carácter es distinguible de todos los demás (diferenciación sintáctica), y cada uno tiene una conformidad que es única y propia de ese carácter. Una "a" y una "d" se pueden escribir de modo de ser casi indistinguibles, pero el funcionamiento del sistema depende de la posibilidad de su diferenciación, más allá de los caprichos de la escritura. El sistema también depende de su transferibilidad de un contexto al otro, de modo que todas las inscripciones de una "a", más allá de cómo estén escritas, cuenten como una sola letra. Por otro lado, hay un número finito de caracteres en el sistema, y los saltos entre ellos están vacíos; no hay caracteres intermedios entre "a" y "d" que tengan una función en el sistema, mientras que un sistema denso permite la introducción de un número infinito de marcas nuevas y significativas en el símbolo. La imagen es, en palabras de Goodman, sintáctica y semánticamente "continua", mientras que el texto emplea una serie de símbolos "disyuntivos", constituidos por saltos que no tienen significado.

Goodman elabora la distinción entre densidad y diferenciación con una serie de distinciones auxiliares. Acaso la más importante (y potencialmente confusa) es el contraste entre sistemas analógicos y digitales. El termómetro no graduado es "un ejemplo puro y elemental de lo que se llama una computadora análoga" (*LA*, 159).

Por otro lado, todo dispositivo de medición que informe su lectura con una figura determinada es una computadora digital. Goodman nos previene, sin embargo, del peligro de utilizar estos términos para volver a caer en la distinción símbolo-ícono y en la noción de representación por parecido:

> Claramente, un sistema digital no tiene nada especial que ver con los dígitos, o un sistema analógico con la analogía. Los caracteres de un sistema digital pueden tener como inscripciones objetos o acontecimientos de cualquier clase; y las conformidades de un sistema analógico pueden estar tan lejos como deseemos de los caracteres... Un *esquema* simbólico es analógico si es sintácticamente denso; un sistema es analógico si es sintáctica y semánticamente denso. En un extremo, entonces, los sistemas analógicos son sintáctica y semánticamente no diferenciados (*LA*, 160).

Otra distinción íntimamente relacionada con las condiciones de densidad y diferenciación es la que se produce entre lo que Goodman llama símbolos "autográficos" y símbolos "alográficos", obras en las que, respectivamente, la autenticidad inscripcional y la historia de la producción es o no es importante. Las pinturas y los grabados son autográficos: es diferente tener un original o una copia, un Rembrandt auténtico o uno falso. Con un texto, en cambio, este tipo de consideraciones no se presentan normalmente del mismo modo. Sería raro hablar de una falsificación de *El Rey Lear*, pero si se intentara falsificar una cuartilla en particular, habría que prestar atención cuidadosa a consideraciones de densidad en la inscripción del texto. Toda diferencia sería significativa.

Esta última frase puede entenderse como un resumen de la perspectiva de Goodman sobre la teoría de los símbolos. Insiste en que abordemos todo sistema de símbolos preguntándonos qué diferencia producen sus diferencias constitutivas. Creo que estaría de acuerdo con el postulado inicial de los semiólogos y lingüistas, que todo símbolo adquiere su significado en un sistema de diferencias. Pero no comienza con el supuesto de que sabemos cuál es la diferencia entre distintos tipos de símbolos como consecuencia de un conocimiento

previo de la estructura esencial e interna de sus medios, la mente o el mundo. Las diferencias entre tipos de signos son cuestiones de uso, hábito y convención. La línea que separa textos e imágenes, imágenes y párrafos, es trazada por una historia de diferencias prácticas en el uso de distintos tipos de marcas simbólicas, no por una divisoria metafísica. Y, similarmente, las diferencias que producen significado en un sistema de símbolos están dictadas por el uso. Lo que debemos preguntarnos sobre un medio no es qué "mensaje" dicta en virtud de su carácter esencial, sino qué clase de rasgos funcionales emplea en un contexto particular.

El sistema de Goodman nos permite observar las diferencias entre tipos de signos sin cosificarlas en términos como "naturaleza" y "convención", términos que inevitablemente implican una odiosa comparación ideológica mientras pretenden no ser nada más que descripciones neutrales[24]. La diferencia entre la carta sismográfica de un terremoto y un dibujo del Monte Fuji no reside en que la primera sea "más convencional" que el segundo, ni en que la primera tenga una referencia cinética mientras que el segundo tiene una referencia visual. La diferencia es entre tipos de convención, una cuestión de contraste entre la función sintáctica y la función semántica. El diagrama es denso, pero en parte análogo, en parte digital; el dibujo es un símbolo denso, repleto y análogo. Cada diferencia en el espesor de las líneas, cada cambio de color o textura produce una diferencia en nuestra lectura de la imagen. El diagrama, aunque no está completamente diferenciado, está sometido a mayores restricciones y "huecos" que el bosquejo. Las diferencias en el color de la tinta, el espesor de la línea, el tono o la textura del papel, no cuentan como diferencias de significado. Lo único que importa es la posición de las coordenadas.

Utilizando los términos de Goodman, podemos discriminar tipos de signos con una precisión que no puede lograrse por medio de oposiciones esencialistas basadas en la supuesta "naturaleza" de los distintos medios. Sus términos sirven también para neutralizar el vocabulario de los tipos de signos, y para eliminar las pretensiones de superioridad epistemológica o ideológica que tan a menudo aparecen en las distinciones entre sistemas simbólicos. No tenemos

la tentación de fundar una teoría de la percepción sobre la eficacia epistemológica de un sistema simbólico "denso", el tipo de movimiento fundacional tan familiar en las apelaciones empiristas a los "datos sensoriales" y las "impresiones". De hecho, sabemos desde el inicio que tales sistemas tienen ventajas (diferenciación y sensibilidad infinitas) y desventajas (no pueden darnos una respuesta única y determinada), y sabemos además que no es probable que existan en un estado puro. No hay nada en los términos de Goodman que prescriba lo que los artistas pueden o no pueden hacer. Las obras híbridas son no solo posibles, sino que además son eminentemente describibles en su sistema. Un texto, sea un poema concreto, un manuscrito ilustrado, o una página de una novela, puede construirse o examinarse como un sistema denso y analógico, y los resultados pueden observarse sin preocuparse por si esto viola una ley de la naturaleza[25]. La única pregunta es si los resultados son interesantes. Los límites de la diferencia quedan preservados: "Ningún grado de familiaridad transforma un párrafo en una imagen; y ningún grado de novedad convierte a una imagen en un párrafo" (*LA*, 231). Y, al mismo tiempo, se tiene en cuenta la posibilidad de desplazamientos experimentales o rutinarios de atención y uso: "Lo que es una imagen en un sistema puede ser una descripción en el otro" (*LA*, 226). Un párrafo puede voltearse de costado y "leerse" como un perfil urbano; una imagen puede estar plagada de caracteres alfabéticos, y puede ordenarse para ser leída de izquierda a derecha en una serie descendiente de secuencias. Las marcas o inscripciones particulares no dictan, en virtud de su estructura interna o su esencia natural, el modo en que deben ser leídas. Lo que determina el modo de lectura es el sistema de símbolos que está en funcionamiento, y esta es por lo general una cuestión de hábito, convención y estipulación autoral; es decir, una cuestión de elección, necesidad e interés.

Lo atractivo de la interpretación que propone Goodman del simbolismo es que es capaz de explicar por qué las cosas son tan regulares, qué tipo de reglas siguen, mientras que al mismo tiempo deja muchísimo espacio para la innovación, la elección y para desplazamientos sin precedentes en la producción o el consumo

de formas simbólicas. Goodman alcanza esta neutralidad y generalidad olímpicas pagando un precio. Evita deliberadamente "las cuestiones de valor y no ofrece cánones de crítica" (*LA*, xi)[26]. No profesa interés alguno en la historia de las artes, ni en la historia de la indagación filosófica que lleva a cabo. Tiene poco para decir sobre ciertos tópicos tradicionales como la censura, las funciones morales o didácticas del arte, las cuestiones de política e ideología que entran inevitablemente en la producción y el uso del arte. Y, lo que es más fundamental, no cuestiona la historicidad del propio concepto de arte, y parece proceder sobre el supuesto de que se trata de una categoría universal que puede describirse desde una perspectiva neutral y analítica[27]. Estas severas limitaciones exponen a Goodman a cierta clase de objeciones predecibles. Una sería que su posición "más allá de la ideología" es un típico ejemplo de auto-engaño burgués, y que ninguna teoría del arte digna de ese nombre puede avanzar sin alineamientos implícitos o explícitos. En términos históricos, el trabajo de Goodman puede ser descartado como el típico producto de una cierta clase de mentalidad moderna, la misma actitud que nos dio cosas como la filosofía analítica y la ciencia social "sin valores".

En cierto sentido, no hay respuesta a esta clase de críticas, y no estoy del todo seguro de que eso constituya razón para estar insatisfecho con el sistema de Goodman. Sin duda, Goodman no tiene interés alguno en la política, y si tiene una preferencia estética o un programa moral, no son desplegados en *Los lenguajes del arte*. Lo más cercano a la ideología de Goodman sería un pluralismo liberal, una tolerancia sistemática hacia una variedad de versiones, teorías y sistemas rivales, pero con ciertas limitaciones. Goodman es intolerante respecto de los platónicos en filosofía y de los absolutistas en la vida (es probable que la acusación de mala fe ideológica desde una posición de "objetividad" marxista no lo conmueva en absoluto). Hay una cierta severidad puritana en su censura del misticismo, y en su ridiculización continua de las teorías del arte, sean estas puristas o "cambalacheras". Sus grandes valores son el rigor, la simplicidad, la claridad, el alcance y la corrección. A pesar de su relativismo, el trabajo de Goodman ha estado dedicado al problema

de cómo distinguimos una versión correcta de una incorrecta. En su perspectiva, puede haber muchas interpretaciones verdaderas del mundo, pero no hay duda de que hay muchas otras que son falsas.

El único momento en que la negativa de Goodman a considerar cuestiones ideológicas puede cegarlo respecto de cuestiones de importancia central para su teoría es su tratamiento del realismo. Goodman disuelve todo el problema de la representación realista tratándola como una cuestión de hábito e inculcación antes que de ilusión, información o parecido:

> El realismo es relativo, y está determinado por el sistema de representación estándar para una cultura o persona dadas en un momento determinado. Los sistemas más nuevos, o más viejos, o extranjeros, se consideran artificiales o no cualificados. Para un egipcio de la Quinta Dinastía, la manera directa de representar algo no es la misma que para un japonés del siglo XVIII; y ninguna de las dos maneras es igual a la de un inglés del siglo XX... Tendemos a considerar realistas o literales a las pinturas que siguen un estilo europeo tradicional de representación (*LA*, 37).

El problema de hacer equivaler el realismo con lo familiar, lo tradicional y lo "estándar" es que no logra tomar en cuenta la cuestión anterior de los valores que respaldan lo estándar. Es enteramente posible que un estilo de representación se vuelva familiar, estándar y normal sin pretensión alguna de "realismo". El modo estándar de representar a la diosa Durga en el ritual bengalí es con una olla de barro, y esta olla se considera un "ícono" de la diosa, un símbolo que contiene la realidad esencial que denota[28]. Pero el modo familiar, habitual y estándar de representar a Durga no es considerado "realista" de un modo similar al que consideramos "realistas" ciertas pinturas en la cultura occidental[29]. El "realismo" no puede ser equiparado al estándar familiar de representación, sino que debe ser entendido como un proyecto especial dentro de una tradición de representación, un proyecto que tiene lazos ideológicos con ciertos modos de la representación literaria, histórica y científica. Ningún grado de familiaridad hará que el cubismo o el surrealismo "se

vean", o, lo que es más importante, *cuenten como* realistas, porque los valores que respaldan estos movimientos se oponen de plano a los del realismo[30].

La negativa de Goodman a lidiar con estas clases de valor puede producir algunos puntos ciegos en su argumento, pero no lleva a objeciones serias o dañinas a su sistema. El gran valor de la severa auto-limitación de Goodman, su negativa a plantear cuestiones de ideología en su discusión sobre los símbolos, es que esta misma neutralidad proporciona paradójicamente una base para evaluar más precisamente las apelaciones ideológicas inherentes al trabajo de otros autores sobre la teoría de los símbolos. El abordaje ahistórico y funcionalista de Goodman de los tipos de signos limpia el terreno para una comprensión positivamente histórica de los símbolos, volviendo evidente qué tipo de hábitos y elecciones están implicados en la construcción de convenciones particulares. Hace posible preguntar, por ejemplo, qué valores e intereses sirven las figuras tradicionales de la diferencia entre las artes, especialmente la poesía y la pintura. Si bien es sin duda inevitable que su trabajo sea superado y vuelto parte de esa historia de la filosofía sobre la que él se niega a reflexionar, y si bien su agenda particular de valores e intereses puede llegar a parecer menos atractiva a medida que se hace más clara, entretanto ofrece un punto de partida para una investigación histórica sobre la cuestión de la diferencia entre texto e imagen, una investigación que plantea todas las preguntas de interés humano que Goodman elige suspender.

Esto no quiere decir que Goodman sea totalmente exitoso en su intento de suprimir su percepción de los valores asociados con su posición. En sus observaciones finales sobre la diferencia entre texto e imagen, Goodman insinúa que tal vez su neutralidad no sea tan neutral como parecía:

> Todo esto equivale a herejía abierta. Las descripciones se distinguen de las representaciones no por ser más arbitrarias sino porque pertenecen a esquemas articulados antes que a esquemas densos; y las palabras son más convencionales que las imágenes solo si la convencionalidad se entiende en términos de diferenciación y no de

> artificialidad. Nada depende de la estructura interna de un símbolo; porque lo que en algunos sistemas describe puede representar en otros. La semejanza desaparece como criterio de representación, y la similitud estructural como requisito de los lenguajes notacionales y de otro tipo. La distinción a menudo subrayada entre signos icónicos y de otro tipo se vuelve efímera y trivial; así es como la herejía da nacimiento a la iconoclasia. Sin embargo, era imperativa una reforma así de drástica (*LA*, 230-231).

Necesitamos preguntarnos qué hacen en este contexto palabras como "herejía", "iconoclasia" y "reforma". Tal vez la neutralidad de Goodman no es tan olímpica después de todo; tal vez su puritanismo no es tan puro, y tiene conexiones remotas con el tipo de puritanismo que ha ligado la reforma política con la destrucción de ciertos tipos de imágenes y ciertas nociones de la imagen. Para que la iconoclasia de Goodman tenga sentido, entonces, tenemos que considerar el tipo de idolatría que la provoca, una investigación que nos lleva directamente a E. H. Gombrich.

3
Naturaleza y convención
Las ilusiones de Gombrich

> Creo que el poder de la pintura sobre los hombres es más grande que el de la poesía, y baso esta opinión en dos razones. La primera es que la pintura actúa sobre nosotros por medio del sentido de la vista. La segunda es que la pintura no emplea signos artificiales, como la poesía, sino signos naturales. Es con estos signos naturales que la pintura hace sus imitaciones.
>
> JEAN-BAPTISTE DUBOS. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (1719).

La figura más antigua e influyente de la diferencia entre imágenes y palabras es, indudablemente, la distinción entre signos "naturales" y "convencionales". Se le adjudica a Platón ser el primero en haber sistematizado esta distinción (en el *Crátilo*), pero parece ser un lugar común tan universal que no hay razón para suponer que fue originado por él. Por el contrario, si la distinción naturaleza-convención es, como sostienen los que la proponen, simplemente un modo verdadero e inevitable de definir la diferencia entre textos e imágenes -esto es, si es una distinción "natural" que debemos hacer- entonces es difícil ver cómo los seres humanos fueron alguna vez capaces de vivir sin ella. No puede ser una invención histórica, o una intervención en la historia, y debe ser más como un momento fundacional de lo que sea que entendamos por naturaleza humana. Ser humano es percibir una diferencia entre nosotros y el resto de la creación, percibirnos como criaturas que viven en el tiempo, que crean herramientas y símbolos, y que diseñan para sí mismas un ambiente que es "no natural"; esto es, convencional, cultural y artificial. En la medida en que la diferencia entre palabras e imágenes

es una cuestión de naturaleza versus convención, entonces tiende a presentarse como primaria, inmemorial y originaria. El hombre puede ser creado "a imagen" de Dios, pero la capacidad que lo distingue como humano no es la producción ni la percepción de imágenes, habilidades que el hombre parece compartir con los animales. Ser humano es estar dotado de la facultad del habla, la capacidad que nos arranca del estado de naturaleza y hace posible la cultura, la sociedad y la historia.

Por supuesto, la distinción entre naturaleza y convención se aplica a muchas otras cuestiones más allá de los tipos de signos, y a otros signos más allá de las palabras y las imágenes. Algunos críticos han sostenido que los signos musicales también son "naturales", en oposición a los signos convencionales del lenguaje[1], y la distinción tiene un papel importante en la ética y la teoría del conocimiento, en donde la cuestión es si la bondad y la verdad son asuntos de necesidad objetiva y natural o "meras" convenciones, costumbres y acuerdos. En años recientes, la naturaleza ha tendido a recibir la peor parte en este debate. El consenso moderno sobre el relativismo cultural, el escepticismo y el historicismo ha hecho de la vieja noción de "Naturaleza" con mayúscula algo así como un anacronismo[2]. Pero los anacronismos tienen un modo de volver para hostigarnos bajo nuevas formas. Una estrategia para recuperar la fuerza de lo natural ha estado siempre disponible en el venerable concepto de "segunda naturaleza", el nivel de costumbre cultural y social tan habitual, tan regular, que parece estar más allá de toda discusión. Este modo de utilizar el término "naturaleza", sin embargo, lo vuelve prácticamente sinónimo de "convención", como podemos notar por nuestra tendencia a utilizar la palabra "natural" como si fuera equivalente a "normal" o "habitual". Esta versión de la distinción entre naturaleza y convención es sencillamente una cuestión de grado, no de clase; la diferencia entre convenciones que son duraderas, profundas y extendidas, y convenciones que parecen relativamente arbitrarias, mudables y superficiales.

En las páginas que siguen no me ocuparé de esta versión "suave" de la distinción entre naturaleza y convención, sino de la versión más dura, más "metafísica", que en general se remonta a Platón. La

versión dura de la distinción naturaleza-convención la trata como una diferencia de clase, no de grado, entendiendo la "naturaleza" como algo biológico, objetivo y universal, y la "convención" como algo social, cultural y local o regional. No me ocuparé del uso general de esta versión fuerte de la distinción, sino de su aplicación, como en el *Crátilo* de Platón, a la cuestión particular de la diferencia entre palabras e imágenes, y, aún más estrechamente, a la diferencia entre distintas clases de imágenes. Elegí el trabajo de Ernst Gombrich como un estudio de caso de este problema porque probablemente sea el comentarista moderno más influyente de la proporción relativa de naturaleza y convención en las imágenes, y porque se lo ha identificado, en distintos momentos, con ambos lados del debate. Gombrich ha aparecido por momentos como un archi-convencionalista, defendiendo una comprensión de las imágenes basada en el modelo del lenguaje. Más recientemente, ha tendido a defender "la distinción de sentido común entre las imágenes, que serían naturalmente reconocibles porque son imitaciones, y las palabras, que estarían basadas en convenciones", una posición cuya autoridad se remonta al *Crátilo* de Platón. Lo que le preocupa a Gombrich no son los imaginativos argumentos de Sócrates a favor de una "teoría pictórica" del lenguaje en la que naturalmente las palabras se parecen a lo que representan, sino el hecho de que "los participantes en el diálogo dan por sentado que, sin importar lo que sucede con las palabras, las imágenes visuales son signos naturales"[3].

Voy a regresar más adelante al uso que hace Gombrich de la distinción naturaleza-convención y a su confianza en el *Crátilo* de Platón. Antes, sin embargo, puede ser útil plantear una visión de conjunto de cuáles son los problemas de la distinción de sentido común entre las palabras como signos convencionales y las imágenes como signos naturales. El debate sobre el papel de la naturaleza y la convención se cruza en dos puntos con la distinción entre palabras e imágenes. El primero podría llamarse el problema de "la categoría correcta": ¿es correcto categorizar a las imágenes como "signos naturales" y a las palabras como "signos convencionales" (esto es, arbitrarios, habituales o "instituidos")? El segundo punto

es la cuestión de la "bondad relativa": una vez que las etiquetas de los diferentes tipos de signos están en su lugar, ¿qué sigue en lo que respecta a su poder relativo como signos? ¿Qué tipo de pretensiones de verdad y eficacia comunicativa pueden hacerse en nombre de los signos convencionales y los signos naturales? La discusión sobre el *Crátilo* de Platón ilustra perfectamente la interacción entre estas dos cuestiones: la mayor parte del diálogo se ocupa de la cuestión de la categoría correcta, ejemplificada por los esfuerzos de Sócrates por convencer a Crátilo de que las palabras no son signos convencionales y habituales sino que tienen una conexión natural de parecido con aquello que nombran, al igual que las imágenes. Este debate descansa, desde luego, en presupuestos anteriores que no se ponen explícitamente en cuestión: el supuesto de que "sin importar lo que sucede con las palabras", como dice Gombrich, "las imágenes visuales son signos naturales" (LC 11); y el supuesto expresado por Crátilo, y confirmado por Sócrates, de que "representar por semejanza la cosa representada es absoluta y totalmente superior a representarla por signos casuales"[4].

El uso de la distinción naturaleza-convención para respaldar las afirmaciones de superioridad de las imágenes sobre las palabras, o viceversa, tiene su mejor ilustración en la tradición del *paragone*, o concurso de pintura y poesía. Leonardo da Vinci, por ejemplo, emplea el supuesto platónico de la superioridad de la "semejanza natural" para apoyar su postura de que la pintura es un arte superior a la poesía. Para Leonardo, la pintura es un arte doblemente natural: imita los objetos naturales, la hechura de Dios, en contraste con la poesía, que solo contiene "ficciones mentirosas sobre la acción humana"; y lleva a cabo esta imitación con las técnicas de un medio de representación natural y científico que garantiza su verdad[5]. Shelley, por su parte, utiliza la distinción naturaleza-convención para argumentar exactamente lo opuesto. La poesía es superior a las otras artes porque su medio es *no natural*: "el lenguaje es producido arbitrariamente por la Imaginación y solo tiene relación con los pensamientos"[6].

Debería estar claro que aceptar la distinción entre signos naturales y convencionales no dicta ninguna posición particular sobre

la superioridad relativa de los tipos de signos. Pero también debería estar claro que estos términos raramente se usan sin cierta pretensión de valor relativo. Los típicos movimientos retóricos que tienen lugar en la competencia entre palabra e imagen tienen una familiaridad casi ritual porque repiten, en el contexto de un debate sobre tipos de signos, la vieja disputa entre naturaleza y cultura. Así, cuando se invoca la convencionalidad del lenguaje para sostener su superioridad con respecto a las imágenes, el signo arbitrario se vuelve un símbolo de nuestra libertad y superioridad con respecto a la naturaleza; significa cosa espirituales y mentales, en contraste con las imágenes que solo pueden representar objetos visibles y materiales; es capaz de articular ideas complejas, de enunciar proposiciones, de decir mentiras, de expresar relaciones lógicas, mientras que las imágenes solo nos muestran algo en un despliegue mudo. Cuando se pretende que algunas clases de imágenes (alegorías, pinturas históricas) puedan contar historias o articular ideas complejas, la respuesta es usualmente que la imagen "en sí misma" no expresa estas cosas, sino que depende parasitariamente de suplementos verbales: títulos, comentarios, etc. La noción de que las imágenes son "signos naturales", entonces, puede ser utilizada en su contra si se entiende a la "naturaleza" como una región inferior de necesidad bruta, instinto inarticulado e irracionalidad. Las imágenes, precisamente porque son "signos naturales", solo pueden expresar una clase limitada y relativamente inferior de información, indicada para seres en "estado de naturaleza": niños, iletrados, salvajes o animales.

Todos estos ejemplos de la inferioridad natural de las imágenes pueden invertirse para defender su superioridad. La naturalidad de la imagen la vuelve un medio universal de comunicación que ofrece una representación directa, no mediada y certera de las cosas, antes que un informe indirecto y poco fiable sobre ellas. La distinción legal entre la evidencia de un testigo ocular y el testimonio de oídas, o entre una fotografía de un crimen y el relato virtual de un crimen, descansa en el supuesto de que el signo natural y visible es inherentemente más creíble que el informe verbal. El hecho de que el signo natural pueda ser decodificado por seres inferiores (salvajes, niños,

iletrados y animales) se vuelve, en este contexto, un argumento a favor del mayor poder epistemológico de las imágenes y su universalidad como medio de comunicación. Gombrich sostiene esta posición en su discusión del célebre mosaico con la leyenda "Cuidado con el perro" que puede encontrarse en Pompeya: "se entenderá de inmediato la diferencia radical entre la imagen y la palabra... Para entender el letrero, se debe saber latín; para entender la imagen, se debe saber sobre perros" (LC 18).

Para Gombrich, la inscripción verbal llega a significar atravesando una ruta indirecta y enrevesada, la mediación de un código arbitrario que solo conocen unos pocos estudiosos. La imagen, por otro lado, llega directamente al objeto que representa, y al observador al que se dirige. Es un "signo natural", de acuerdo con Gombrich, porque no depende en el mismo grado del "conocimiento adquirido". "Estoy convencido", dice Gombrich, "de que no tenemos que aprender sobre dientes y garras del mismo modo en que tenemos que aprender una lengua" (LC 20). Si la imagen involucra un código, no es un código arbitrario o convencional, sino algo así como un programa biológico: "nuestra supervivencia depende a menudo de nuestro reconocimiento de rasgos significativos, y lo mismo sucede con la supervivencia de los animales. Es así que estamos programados para otear el mundo en busca de objetos que debemos buscar o evitar" (LC 20).

El testimonio de Gombrich sobre la cuestión de los signos naturales y convencionales es especialmente interesante porque ha sido uno de los principales exponentes de la opinión de que los signos pictóricos están plagados de convenciones. En cierta época, hubiéramos esperado que él sostuviera que no basta con saber sobre perros y dientes y garras para entender el mosaico pompeyano: sería necesario que supiéramos algo sobre el "lenguaje" o las convenciones de la representación pictórica, especialmente las convenciones sumamente estilizadas del mosaico[7]. Esta posición resulta ahora algo vergonzosa para él. Su ensayo reciente sobre los "límites de la convención" se abre con la siguiente confesión: "Me temo que debo declararme culpable de haber socavado la perspectiva plausible" de que "las imágenes... son naturalmente reconocibles

porque son imitación y las palabras... están basadas en convenciones" (LC 11).

El "socavamiento" de la distinción entre naturaleza y convención al que hace referencia Gombrich ocurre especialmente en *Arte e ilusión* (1956), sin dudas su libro más influyente. Allí Gombrich argumentaba que la representación pictórica no es simplemente una cuestión de copiar lo que vemos, sino que es un proceso complejo que involucra "esquemas" estilizados, un vocabulario de formas convencionales que deben ser manipuladas en sus términos antes de que pueda producirse "correspondencia" alguna con las apariencias visibles. Gombrich expandió esta fórmula más allá de los límites tradicionales de lo estético para incluir lo que podríamos llamar los "lenguajes ordinarios" de la imagen en la publicidad y la cultura popular. "Incluso los posters y los cómics", sostenía Gombrich,

> pueden alentar a la reflexión. Así como el estudio de la poesía permanece incompleto sin un conocimiento del lenguaje de la prosa, del mismo modo, creo, el estudio del arte necesitará cada vez más del complemento de una investigación sobre la lingüística de la imagen visual. Ya vemos los primeros bosquejos de una iconología, que investiga la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que puede llamarse "el mundo invisible de las ideas". El modo en que el mundo del arte refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es en gran medida desconocido, con la excepción de los propios artistas, que pueden utilizarlo como utilizamos todos los lenguajes; esto es, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica[8].

Esta noción de un "lenguaje del arte", insiste Gombrich más adelante en *Arte e ilusión*, es "más que una metáfora imprecisa"; es una de las premisas fundantes de una iconología o "lingüística de la imagen", y "choca con la distinción tradicional... entre las palabras, que serían signos convencionales, y la pintura, que utiliza sinos 'naturales' para 'imitar' la realidad". El Gombrich de 1956 declaró que la distinción era "plausible... pero ha llevado a ciertas

dificultades", y que "debemos aceptar que esta distinción es irreal" (*Art and Illusion*, 87).

Sin embargo, si bien la comparación de las imágenes con el lenguaje fue "más que una metáfora imprecisa", no careció de límites, aun en *Arte e ilusión*, y gran parte del trabajo subsiguiente de Gombrich ha estado dedicado a explicar en detalle esos límites. El amplio abanico de ejemplos que proporciona Gombrich, y su virtuosismo retórico, hacen que sea difícil decidir cuán firmemente y en qué momentos específicos, desearía reponer la distinción. A veces pareciera que se limita a clarificar lo que debería haber sido obvio desde un principio en *Arte e ilusión*; otras veces, que realmente ha cambiado de opinión. Mi perspectiva es que su posición no ha cambiado en lo fundamental, y que estuvo comprometido con la distinción naturaleza-convención desde un inicio. Lo que ha cambiado es la audiencia y el contexto del trabajo de Gombrich. Convencida por sus argumentos a favor de una perspectiva "lingüística" de la imagen, una generación de estudiosos ha explorado las implicancias de esta metáfora de modos sistemáticos y trascendentales, que van más allá de los límites que Gombrich tenía en mente. Cuando Gombrich discute esta cuestión hoy, entonces, no siente la necesidad de argumentar a favor de la convencionalidad de la imagen, sino que cree que su tarea es la de argumentar contra el consenso convencionalista que él mismo ayudó a formar. Ya no discute contra la inocente "teoría de la copia" de la representación, sino contra lo que tiende a percibir como el relativismo y el convencionalismo hiper-sofisticados de los semiólogos y los teóricos del símbolo[9].

¿Cuáles son, entonces, los límites del convencionalismo de Gombrich? En su ensayo sobre este tema, Gombrich revisa algunas de sus afirmaciones respecto de que "existe algo similar a un lenguaje de la representación pictórica" (LC 12). Observa el carácter no controvertido de esta afirmación, señalando que "la mayoría de los historiadores del arte han acordado que en los estilos del pasado las imágenes eran a menudo hechas con la ayuda de convenciones que tenían que ser aprendidas". Sugiere que este análisis es "particularmente convincente" en el estudio de "estilos cerrados y hieráticos"

como los del arte egipcio, o de "convenciones comparables... en la pintura del Lejano Oriente" (LC 12). Es importante observar las reservas que Gombrich incluye en su reconocimiento del poder de la convención, reservas que no son explicadas en detalle, pero que están implícitas en ciertos calificativos cruciales. Los historiadores del arte han acordado que las convenciones funcionaban en "los estilos del pasado", una frase que sugiere que son menos importantes en los estilos más recientes o actuales. La convención parece ser "particularmente convincente" en las imágenes que vienen de muy lejos en el espacio o en el tiempo: el "estilo cerrado y hierático de Egipto", y la "pintura del Lejano Oriente". La inferencia es que el dominio de la convención *no* es particularmente imperioso en el arte occidental, que, como consecuencia, *no* es "cerrado y hierático", sino, presumiblemente, abierto y demótico.

Pero Gombrich es un retórico demasiado habilidoso como para permitirnos fijar tan fácilmente las fronteras entre las imágenes convencionales y las imágenes naturales. Justo cuando estamos listos para leer estas fronteras en términos de la oposición entre lo antiguo y lo moderno, lo oriental y lo occidental, nos saca la alfombra de debajo de los pies ofreciendo ejemplos de convenciones en el arte occidental más reciente:

> Cualquier historiador del arte recordará ejemplos de otros campos; así, en otro trabajo [*The Heritage of Apelles*, 1976] discutí la convención de representar rocas que se extiende desde la antigüedad tardía, como en los mosaicos de Ravena, hasta el arte del Quattrocento y más allá. Incluso Leonardo hizo uso de ellas en las grandiosas visiones de paisajes que dibujó a partir de su imaginación. Nunca afirmé que los dibujos de Leonardo no representaran a la naturaleza más cuidadosamente que las convenciones anteriores, mucho menos que ninguna imagen de un paisaje -por ejemplo una postal- pueda ser una representación más fiel de una perspectiva que el fondo de la *Mona Lisa* (LC 12).

Las negaciones dobles que aparecen hacia el fin de este pasaje hacen difícil ver a primera vista qué está afirmando Gombrich, o qué

sostiene que afirmó en el pasado. Dos cosas parecen claras: Gombrich cree que los dibujos de Leonardo "representan a la naturaleza más cuidadosamente que las convenciones anteriores", y que hay algunas imágenes (por ejemplo las postales) que pueden ofrecer "una representación más fiel de una perspectiva" de la que encontramos en los fondos de Leonardo. Las convenciones parecen estar atenuadas en esta explicación: se extendían "hasta el arte del Quattrocento y más allá", e "incluso Leonardo hizo uso de ellas", pero solo, debe notarse, en "paisajes que dibujó a partir de su imaginación", y no (presumiblemente) en aquellos que sacó de la naturaleza. En cierto momento, pero es difícil decir cuándo, la convención perdió su control sobre la representación pictórica. ¿Fue en los paisajes "realistas" de Leonardo? ¿En las postales? ¿O continúa funcionando de un modo diferente incluso en estas imágenes relativamente naturalistas? ¿Es simplemente que algunos tipos de convenciones son más adecuadas que otras para producir "una representación más fiel de una perspectiva"? Si este es el caso, entonces no hemos encontrado los *límites* de la convención, sino que simplemente hemos observado que a *algunas* convenciones se les adjudica tener capacidades especiales para la fidelidad y la naturalidad. Todo el espectro de imágenes permanece dentro del dominio de la convención, pero algunas convenciones cumplen ciertos propósitos (el "realismo", por ejemplo) y otras cumplen otros propósitos (inspiración religiosa, por ejemplo). La "naturaleza" no es lo opuesto de la convención, sino que es simplemente la figura de una cierta clase especial de convención, la clase que se encuentra en las postales y, en menor medida, en la *Mona Lisa*. La "naturaleza", en esta lectura del argumento de Gombrich, solo es "segunda naturaleza", no necesidad física.

Imagino que Gombrich se opondría a esta lectura. El resto de su ensayo parece indicar que considera que la pretensión de "naturalidad" de la pintura ilusionista desde la invención de la perspectiva es una verdad literal, no figurada. La perspectiva no es sencillamente un modo, un procedimiento convencional para representar el mundo visible, sino que ocupa una posición privilegiada cuyo epítome sería, para Gombrich, "el elemento objetivo y no convencional de una fotografía" (LC 16):

> La perspectiva es la herramienta necesaria si se quiere adoptar lo que ahora me gusta llamar "el principio del testigo ocular"; en otras palabras, si se quiere mapear precisamente lo que cualquiera podría ver desde un punto dado, o, para el caso, lo que la cámara podría registrar (LC 16).

Gombrich concede que una fotografía (o "una fotografía en blanco y negro en todo caso") "no es una réplica de lo que se ve" (¿implicando así que una fotografía a color *es* una réplica?) sino una "transformación que tiene que ser retraducida para revelar la información requerida" (LC 16). Pero la admisión de que algunas fotografías (blanco y negro, no color) son "transformaciones" en lugar de "réplicas" no justifica, insiste Gombrich, que las veamos como representaciones convencionales:

> El hecho de que sean transformadas de ese modo no nos autoriza a hablar de un código arbitrario. No son arbitrarias, porque la gradación de la oscuridad a la luz que se observa en el motivo seguiría apareciendo como una gradación aun si se redujera en alcance. Después de todo, fue para asegurar esta analogía que desde el comienzo de los procesos técnicos, los fotógrafos convirtieron sus "negativos" en "positivos". Es perfectamente cierto que el ojo entrenado también puede leer un negativo, pero estoy convencido de que hay más aprendizaje implicado en esta transformación que en la lectura de una fotografía normal. La falta de correspondencia entre imagen y realidad es menos flagrante en este último caso que en el primero. En efecto, recientemente se ha cuestionado la perspectiva extendida de que el elemento convencional en la fotografía les impide leerlas a los sujetos no entrenados... En todo caso, parece que aprender a leer una fotografía ordinaria no es como aprender a dominar un código arbitrario. Sería mejor compararlo con aprender a usar un instrumento (LC 16).

Es importante tomar nota del modo en que la distinción entre signos naturales y arbitrarios ha desplazado su fundamento a lo largo del argumento de Gombrich, acercándose siempre pero nunca

alcanzando la meta del signo natural, y dejando tras de sí una serie de ejemplos que al principio parecen "naturales" pero terminan siendo relativamente arbitrarios. Primero, son las imágenes en general las que son signos naturales en comparación con los signos convencionales del lenguaje. Luego, es una clase especial de imágenes (las pinturas ilusionistas occidentales, las fotografías) la que es natural si se la compara con las imágenes relativamente más estilizadas y convencionales del arte egipcio o del Lejano Oriente. Luego es la fotografía natural contra la blanco y negro, y, finalmente, el positivo contra el negativo, lo que ocupa la posición relativa de la naturalidad. En el momento en que lo "natural" empieza a parecer poco más que lo que se aprende fácilmente, Gombrich parece darse cuenta de que toda la distinción está en problemas:

> Apenas nos acercamos a nuestro problema desde este ángulo, el ángulo de la facilidad del aprendizaje, la oposición tradicional entre "naturaleza" y "convención" resulta ser engañosa. Lo que observamos es más bien un continuum entre habilidades que se nos dan naturalmente y otras que pueden ser casi imposibles de adquirir... Si calificamos las llamadas convenciones de la imagen visual de acuerdo con la facilidad relativa con la que pueden ser aprendidas, el problema se desplaza a un plano muy diferente. Lo que se debe aprender, como hemos visto, es una tabla de equivalencias, algunas de las cuales nos parecen tan obvias que apenas se sienten como convenciones... mientras que otras se eligen "ad hoc" y deben ser memorizadas en fragmentos para la ocasión (LC 16-17).

Hasta aquí el "signo natural", que no resulta ser otra cosa que el signo fácil o convencional, aquel al que estamos acostumbrados, que aprendemos a utilizar sin dificultades. Si esto es así, la entera distinción entre imágenes y palabras como signos naturales y convencionales se derrumba. ¿Es más fácil para nosotros adquirir habilidades lingüísticas o pictóricas? El hecho de que llamemos a los códigos arbitrarios del francés, el alemán y el inglés "lenguajes naturales", y de que los niños los aprendan sin demasiado esfuerzo deliberado, sugiere que en términos de facilidad de aprendizaje no son menos naturales

que las imágenes. Eso no significa que no haya diferencia entre las palabras y las imágenes; solo que la diferencia no puede ser definida coherentemente entendiendo a la naturaleza y a la convención como "lo fácil" y "lo difícil". Si tomáramos como punto de partida la facilidad de aprendizaje, podríamos sostener que las imágenes son los signos más "convencionales", dado que su producción exige habilidades especiales y un entrenamiento especial que no todo el mundo llegará a dominar, mientras que se espera de todo el mundo que llegue a hablar el lenguaje natural de su comunidad.

Pero Gombrich no quiere abandonar la distinción maestra entre signos naturales y signos convencionales aun cuando su propio análisis revela que es "engañosa". Su argumento a favor de la "naturaleza" de la imagen está basado, señala, en el *consumo* antes que en la *producción* de imágenes. Puede que hacer una imagen sea una acción artificial que exige una habilidad especial, pero *ver* lo que significa o representa es tan natural como abrir los ojos y ver objetos en el mundo[10]. Así, ciertos rasgos esenciales de la imagen no son arbitrarios o convencionales, sino que están "dados" por la naturaleza de nuestro equipamiento sensorial:

> A menudo se ha dicho que el bosquejo es una convención porque los objetos de nuestro entorno no están contenidos por líneas. Sin duda esto es cierto, como demuestra cualquier fotografía: podemos prescindir fácilmente de los bosquejos en la medida en que haya suficientes gradientes en la distribución de la luz como para indicar el final de las cosas en el espacio. Y sin embargo parece que la perspectiva tradicional del contorno como convención está basada en una sobresimplificación. Las cosas en nuestro entorno están en efecto claramente separadas de su fondo, al menos así se despegan cuando nos movemos. El contorno es el equivalente de esta experiencia (LC 17).

El contorno no es simplemente un modo convencional de indicar la separación de las cosas de su fondo; es el "equivalente" de esta experiencia, no su "signo". Esta afirmación se hace al mismo tiempo que lo que se asumiría es un contraejemplo devastador: las fotografías,

que antes habían funcionado como la imagen "objetiva y no convencional" paradigmática, demuestran que "podemos prescindir fácilmente de los bosquejos" y que hay otros modos de representar la separación de los objetos de sus fondos. En efecto, debemos sospechar que hay muchos otros modos (contrastes de luz y sombra; diferencias de color; diferencias en textura, reflectividad, tonalidad, saturación; diferencias en los materiales, como en el collage; diferencias en los esquemas de notación, como el sombreado con rayas y los puntos y rombos en el grabado), y que estos modos solo estarían limitados por la inventiva de los artistas gráficos a la hora de inventar nuevas convenciones. El contorno es simplemente un recurso entre los muchos utilizados por los artistas gráficos para marcar diferencias y contrastes o expresar significado. Y debemos notar que el contorno no se limita a la demarcación de objetos de sus fondos; puede indicar diferencias dentro de un objeto (pliegues, dobleces, arrugas) o en su superficie, o puede expresar significados que no tienen nada que ver con la representación de objetos en el espacio. Lejos de ser la "naturaleza" representada por la "convención" del bosquejo, el contorno es una de las muchas interpretaciones que puede dársele a un bosquejo.

¿Por qué, entonces, Gombrich destaca al contorno como signo natural y no convencional, el "equivalente" de aquello que representa? O acaso debamos hacer una pregunta más fundamental: ¿por qué insiste Gombrich en tratar de aislar *cualquier* tipo de signo como signo natural, considerando que ha admitido que la entera distinción entre signos naturales y signos convencionales es engañosa? ¿Qué es lo que lo lleva a desechar esta distinción y a sostener un continuum entre lo fácil y lo difícil, y después a reponer "una diferencia radical entre la imagen y la palabra" en la página siguiente? No quiero sugerir que Gombrich tenga motivos siniestros en estas aparentes contradicciones, o que sea el tipo de pensador al que le gusta ser considerado paradójico. La pregunta de por qué estos argumentos le parecen convincentes a Gombrich, de por qué las contradicciones no son evidentes, podría ser fácilmente redireccionada hacia nosotros, la generación de lectores que ha sido cautivada por el conocimiento, el ingenio y la destreza argumentativa de Gombrich. ¿Qué hay

en nuestros propios hábitos culturales de producción y consumo de imágenes que vuelve la noción de Gombrich de "signo natural" tan persuasiva, escondiendo su carácter contradictorio?

Una respuesta tiene que ver sencillamente con la inquietante agilidad retórica de Gombrich, particularmente su habilidad para jugar para ambos bandos en la discusión naturaleza-convención. Si se trata de ubicar a Gombrich en el equipo de los naturalistas o realistas naif, hará desfilar una serie de ejemplos que ponen de manifiesto los elementos convencionales de la imagen; si se lo trata de arrimar a los convencionalistas o relativistas, aparecerá con una declaración como la siguiente:

> El arte occidental no hubiera desarrollado los trucos especiales del naturalismo si no se hubiera descubierto que incorporar a la imagen todos los rasgos que en la vida real nos sirven para el descubrimiento y el testeo del significado le permitía al artista operar con cada vez menos convenciones. Esta es, lo sé, la posición tradicional; creo que es correcta (LC 41).

El poder de Gombrich surge de su habilidad para sostener "la posición tradicional" sobre la imagen mientras coquetea con nociones que parecen innovadoras, modernas, o que se acercan a los límites del sentido común. Cuando los filósofos objetan que uno de los términos favoritos de Gombrich, "semejanza", es inútil a menos que se estipule en qué aspectos dos cosas han de ser comparadas, la respuesta de Gombrich probablemente sea que "todo esto estaría muy bien si las imágenes estuvieran hechas por estudiantes de lógica para estudiantes de lógica" (LC 18). En el mundo de la experiencia común al que Gombrich apela, el poder de las cosas como la semejanza y el parecido es precisamente que sus "aspectos" no tienen que ser estipulados. Las fotografías se ven exactamente como el mundo: podemos ver de qué es una foto sin tener que aprender ningún código. Y los axiomas de Gombrich sobre la experiencia común, no contaminadas de nimiedades filosóficas, son invariablemente ratificados por una apelación superior al "estado de naturaleza", el dominio del comportamiento animal. Este es el mundo de Konrad Lorenz

y los sociobiólogos, el lugar en el que el "signo natural" aparece en su forma más pura: "el pez que se lanza sobre el anzuelo artificial no le pregunta al lógico en qué aspectos es parecido a un insecto real y en cuáles no lo es". En este terreno, el lógico debe "remplazar el difícil término 'semejanza' por la idea de 'equivalencia'" (LC 20-21). "Siempre me gusta recordarles a los relativistas o convencionalistas extremos", concluye Gombrich, "la existencia de toda esta área de observaciones, para demostrar que las imágenes de la naturaleza, en todo caso, no son signos convencionales, como las palabras del lenguaje humano, sino que muestran un parecido visual real, no solo a nuestros ojos o a los de nuestra cultura, sino también a los de las aves o las fieras" (LC 21).

A esta altura es inútil objetar que la analogía entre comportamiento animal y humano es equívoca, que el "parecido" (en algunos aspectos y diferencias reconocibles en otros) es radicalmente diferente de la "equivalencia", o que el pez que se lanza sobre el anzuelo artificial no lo está viendo como una imagen o un signo, sino como un anzuelo. Es inútil señalar que un perro irá a buscar un palo pero ignorará la fotografía de un pato, que ignorará su propia imagen en un espejo, pero que responderá de inmediato a su nombre o a otras órdenes verbales (arbitrarias). Estas objeciones son inútiles porque Gombrich parece haberlas tenido en cuenta desde un principio:

> Soy bien consciente del hecho de que en este punto hay una diferencia entre hombres y animales, y esa diferencia es precisamente el rol que la cultura, las convenciones, las leyes y las tradiciones pueden cumplir en nuestras reacciones; no solo tenemos una naturaleza, *physis*, sino también lo que en lenguaje corriente se denomina acertadamente "segunda naturaleza"... Reconocer una imagen es ciertamente un proceso complejo que se vale de muchas facultades humanas, tanto innatas como adquiridas. Pero sin un punto de partida natural, nunca podríamos haber adquirido esa habilidad (LC 21).

Precisamente: el signo natural solo es natural en su "punto de partida", un punto que, Gombrich se olvida de mencionar, es compar-

tido por los signos artificiales y convencionales del lenguaje. Si no tuviéramos una capacidad innata, un "punto de partida natural", nunca podríamos adquirir la habilidad de usar *ni* las palabras *ni* las imágenes.

Pero de algún modo Gombrich se las arregla para convencernos de que las imágenes son *más* naturales que las palabras, y en todos los sentidos posibles de la palabra "natural". Se las aprende más fácil; son el signo que compartimos con los animales; son objetivas y científicas; están naturalmente ajustadas a nuestros sentidos; están fundadas en las habilidades perceptuales estratégicas que el hombre debe tener para sobrevivir en un "estado de naturaleza" hostil ("estamos programados para otear el mundo en busca de objetos que debemos buscar o evitar"). Están diseñadas incluso para satisfacer nuestros instintos más bajos, como sugiere Gombrich cuando cita como ejemplo final de imagen natural y no convencional "los desnudos eróticos exhibidos con regularidad tan monótona en las tapas y las páginas de las revistas en nuestras ciudades. Parece muy improbable", observa Gombrich, "que la respuesta a este género dependa demasiado de la 'inculcación'" (LC 40).

Esta afirmación de la "naturalidad" de la imagen pornográfica plantea dos preguntas interesantes. Primero, ¿qué medio es más efectivo en la producción del efecto pornográfico apropiado? Mi sospecha es que, en general, las palabras son mucho más poderosas que las imágenes, y que las imágenes tienen en comparación poco efecto a menos que estén verbalizadas por medio del añadido de una fantasía narrativa. Si tenemos un "instinto" para la pornografía, las palabras parecerían ser el signo natural para satisfacerlo. La segunda pregunta es más fundamental, ¿la pornografía es en efecto la satisfacción de un instinto humano natural? Muchas mujeres rechazarán que esto sea así, y es difícil discutir contra la evidencia abrumadora que sugiere que la pornografía es producida principalmente por y para los hombres. Lo que es natural al "hombre" resulta ser lo que es natural a los *hombres*. Y todavía sigue siendo una cuestión discutible, hasta donde yo sé, si este tipo de naturaleza es un instinto biológico o una cuestión de "segunda naturaleza"; esto es, los hábitos, códigos y convenciones que surgen

en ciertas condiciones culturales e históricas específicas. Mi hipótesis sería que, si bien cierto instinto sexual es innato a los seres humanos de ambos sexos, el gusto por la pornografía es un gusto adquirido, un fenómeno cultural sumamente complejo, plagado de rituales y convenciones elaborados.

El argumento de Gombrich a favor de la naturaleza de la imagen pornográfica puede ayudarnos a ver más claramente por qué su retórica parece tan convincente a pesar de la incoherencia de su distinción central entre naturaleza y convención. En qué clase de cultura tiene sentido aislar como "natural" un signo con los siguientes atributos:

1) se origina en nuestro equipamiento innato y biológico para el dominio de nuestro entorno, nuestro "programa" genético para sobrevivir en un mundo hostil;
2) evoluciona de modo progresivo hacia el mayor dominio de nuestro entorno, identificándose con la representación científica, racional y objetiva de la realidad, reclamando para sí mismo una validez universal e internacional, y contrastándose con modos menos "avanzados" de comprensión que dependen de la tradición y la convención;
3) tiene como meta la representación no esforzada, automática y mecánica de la realidad, y la reproducción de sí mismo, epitomizada por la cámara.

La "naturaleza" implícita en la teoría de la imagen de Gombrich está, debemos ser claros, lejos de ser universal. Es una formación histórica particular, una ideología asociada con el ascenso de la ciencia moderna y el surgimiento de las economías capitalistas en Europa Occidental en los últimos cuatrocientos años. Es la naturaleza que se encuentra en Hobbes y en Darwin, la naturaleza como antagonista, como competencia evolucionaria por la supervivencia, como objeto de agresión y dominio. Es, por lo tanto, una naturaleza en la que el hombre es imaginado sobre todo en figuras (masculinas) como las del cazador, el predador o el guerrero, antes que el granjero o el recolector nómade. El carácter predatorio de la imagen

de Gombrich se revela muy claramente en su participación en procesos de inducción, ilusión y captura. La naturalidad de la imagen tiene su epítome en el *señuelo*, la ilusión perfecta, el que, desde las legendarias uvas de Zeuxis al anzuelo, funciona como signo artificial que no es un signo, un ícono que es un "equivalente" antes que una "semejanza". O la imagen es la figura de la propia percepción estratégica y predatoria, la proyección icónica (en las modalidades pictóricas de perspectiva o "realistas") del "programa" que utilizamos "para otear el mundo en busca de objetos que debemos buscar o evitar" (LC 20). Es, finalmente, la figura de la producción sin trabajo, el consumo ilimitado de la realidad, la fantasía de una apropiación instantánea y no mediada.

En una palabra, la noción de la imagen como "signo natural" es el fetiche o ídolo de la cultura occidental. En tanto ídolo, debe ser constituida como encarnación de la presencia real que significa, y debe certificar su propia eficacia, diferenciándose de los ídolos falsos de las otras tribus: los tótems, fetiches y objetos rituales de la culturas paganas o primitivas, las modalidades "estilizadas" o "convencionales" del arte no-occidental. Lo más ingenioso es que la idolatría occidental del signo natural disfraza su propia naturaleza bajo la fachada de una iconoclasia ritual, la pretensión de que *nuestras* imágenes, a diferencia de las de "ellos", están constituidas por un principio crítico de escepticismo y auto-corrección, un racionalismo desmitificado que no venera sus propias imágenes proyectadas sino que las somete a corrección, verificación y testeo empírico contra los "datos" respecto de "lo que vemos", "cómo aparecen las cosas" o "lo que son naturalmente".

Sin duda, parecerá extraño caracterizar la actitud occidental hacia las "imágenes naturales" como idólatra, puesto que estos objetos no parecen estar en el centro de ninguna reverencia, adoración o veneración particular. Por el contrario, parecen ser eminentemente desechables y triviales, el tipo de cosa que encontramos en los anuncios de revistas, posters, álbumes fotográficos, postales, diarios y revistas pornográficas. En nuestra perspectiva, el escenario apropiado para la idolatría es un grupo de salvajes desnudos inclinándose frente a un obsceno monolito de piedra.

Pero supongamos que empezamos a sospechar que este escenario es en realidad una proyección etnocéntrica, una fantasía diseñada para asegurar la convicción de que *nuestras* imágenes están libres de todo rastro de superstición, fantasía o comportamiento compulsivo. Supongamos que empezamos a pensar que nuestro comportamiento ordinario y racional hacia las imágenes es un poco extraño y está impregnado de prejuicios extraños y propios de un culto y de determinaciones ideológicas. No creo (y ciertamente no recomiendo) que este desplazamiento en el foco nos lleve a quemar todos nuestros álbumes de fotos y nuestros números viejos de *Playboy*. Pero podría situarnos en una mejor posición para asumir una perspectiva crítica sobre la imagen, para verla en sus relaciones culturales e históricas; no simplemente como parte de la naturaleza, sino como parte de nosotros.

También podría llevarnos al legendario establecimiento de la distinción entre signos artificiales y signos naturales en el *Crátilo* de Platón, y a preguntarnos qué uso se hace allí de la distinción. Aludí hace unas páginas al supuesto de Gombrich de que "los participantes en el diálogo dan por sentado que, sin importar lo que sucede con las palabras, las imágenes visuales son signos naturales. Son reconocibles porque son más o menos 'como' las cosas o las criaturas que representan" (LC 11). A primera vista, este supuesto es bastante plausible. Sócrates pasa gran parte del diálogo subvirtiendo la pretensión de Hermógenes de que los nombres no tienen otra base que la "convención y el acuerdo"[11]. Y sostiene la posición contraria: "que los nombres corresponden a las cosas por naturaleza" (390e; p. 31), utilizando la analogía de las imágenes: "un nombre es una imitación, del mismo modo que una pintura" (*Cratylus*, 431a; 159). Gombrich está sin duda en lo cierto al pensar que este estadio del debate depende de un acuerdo respecto de que las imágenes son signos naturales. La cuestión es si los nombres son como imágenes. La naturaleza de las imágenes mismas no es examinada, pero es invocada como base para la comparación. Ahora bien, se ha observado a menudo que la afirmación de Sócrates de que las palabras tienen una relación natural y mimética con lo que nombran probablemente no sea seria. Elabora etimologías muy imaginativas

para demostrar la conexión "natural" entre nombre y cosa, y una vez que ha persuadido a Crátilo de la teoría icónica de los nombres comienza a desmenuzarla de inmediato. Lo que en general no se observa es que Sócrates también se dedica a cuestionar la teoría icónica de los íconos. "La imagen", señala, "no debe bajo ningún concepto reproducir todas las cualidades de aquello que imita, si es que ha de ser una imagen" (432b; 163). Si "reprodujera todas las cualidades", tendríamos un "duplicado", no una imagen. La imagen, por lo tanto, es necesariamente imperfecta, y representa a las cosas por semejanza y por desemejanza. Pero si esto es así, pregunta Sócrates, ¿no son las imágenes como los nombres en su imperfección, "dado que ambos, como las letras y a diferencia de las letras, producen señales por influencia de la costumbre y la convención? Y aun si la costumbre es enteramente distinta de la convención, deberíamos estar obligados a decir, de aquí en más, que la costumbre, no la semejanza, es el principio de indicio, dado que la costumbre, al parecer, indica tanto por lo que se parece como por lo que no se parece" (435a-b; 173).

El argumento de Sócrates de que las palabras, como las imágenes, tienen una conexión natural de semejanza con lo que nombra se vuelve sobre sí mismo, subvirtiendo no solo la teoría pictórica del lenguaje sino también la teoría pictórica de las imágenes. Concluye:

> ¿No ves entonces mi amigo que debemos buscar otro principio de corrección en las imágenes y en los nombres... y que no debemos insistir en que las palabras ya no son imágenes si algo falta o se añade? ¿No percibes cuán lejos están las imágenes de poseer las mismas cualidades que los originales que imitan? (432 c-d; 165).

Sócrates nos está conduciendo a un rechazo de nuestra adorada noción de que la verdad es una cuestión de figuración, reflejo o representación precisa. Todos los signos, sean palabras o imágenes, trabajan por costumbre y convención, y todos son imperfectos, y están plagados de errores. El error es pensar que podemos saber la verdad sobre las cosas conociendo los nombres, signos o representaciones correctos de ellos.

Pero el otro error es pensar que podemos saber algo *sin* nombres, imágenes o representaciones. Cuando Platón organiza su célebre ataque contra el conocimiento ilusorio de las "meras" imágenes y apariencias en el Libro VII de *La República*, no podemos ignorar el hecho de que lo hace por medio de una imagen: la alegoría de la caverna. La alegoría de Platón es una imagen en dos sentidos: 1) implica una escena o cuadro elaborado que el lector debe construir mentalmente; 2) esta escena debe ser interpretada por una serie de semejanzas o analogías que comparan la escena de la caverna con la condición humana. Cuando Sócrates termina de construir su "cuadro" de la vida humana como una caverna en la que solo vemos las sombras de las imágenes, el comentario de Glaucón es "hablas de una imagen extraña"[12]. En otras palabras, Platón no argumenta a favor de una iconoclasia directa, una proscripción de las imágenes en beneficio de una aprehensión directa y no mediada de "la cosa real"[13]. De hecho, la Alegoría de la Caverna sugiere que el propósito de la percepción no mediada es un retorno al mundo de las sombras, un descenso a la caverna de las imágenes:

> Cada uno de ustedes debe descender allí donde habitan los otros y acostumbrarse a la observación de las cosas oscuras que allí se encuentran. Una vez habituados, distinguirán esas cosas mucho mejor que los moradores de ese lugar, y sabrán qué es cada uno de los "ídolos" y de qué son la apariencia, porque han visto la realidad de lo bello, lo recto y lo bueno (520c; 143).

La comprensión de la belleza como belleza y bondad solo es posible, por supuesto, en una imagen; en lo que Sócrates llama una imagen o semejanza "provocativa" e imperfecta que provoca reflexión[14]. Pretender tener conocimiento directo del ideal, afirmar que uno posee la imagen perfecta de la naturaleza sería cometer idolatría, confundir la imagen con lo que representa. Pero dado que las imágenes son todo lo que tenemos para trabajar, tenemos que aprender a trabajar con ellas de manera dialéctica, reconociendo e identificando su imperfección, utilizándolas como punto de partida para un diálogo o una conversación. Para Platón, el conocimiento

de la “naturaleza”, la verdad profunda que yace más allá de todas las apariencias o imágenes, no ha de encontrarse por medio de una renuncia al mundo de la costumbre y la convención, ni por confiar en una clase especial de signos “naturales” que elude la convención, sino por medio de un diálogo dentro del mundo de la convención que nos lleve hasta sus límites.

4
Espacio y tiempo
El Laocoonte *de Lessing y la política del género*

El Tiempo y el Espacio son Seres Reales
El Tiempo es un Hombre El Espacio es una Mujer

WILLIAM BLAKE, *Una visión del juicio final*

Nada, creo, parece más intuitivamente obvio que la afirmación de que la literatura es un arte del tiempo y la pintura un arte del espacio. Cuando Lessing intenta fundamentar los límites genéricos de las artes en "principios primeros", no se dirige a la venerable distinción entre signos "naturales" y signos "arbitrarios", ni apela a la distinción de sentido común entre el ojo y el oído. En cambio, argumenta:

> Si es verdad que la pintura emplea signos o medios de imitación totalmente diferentes a los de la poesía –utilizando formas y colores en el espacio una, y sonidos articulados en el tiempo la otra–, y si los signos deben estar incuestionablemente en una relación conveniente con la cosa significada, entonces los signos ordenados uno junto al otro solo pueden representar objetos existentes uno junto al otro, o cuyas partes existan así, mientras que los signos consecutivos solo pueden expresar objetos que se suceden los unos a los otros, o cuyas partes se suceden las unas a las otras, en el tiempo[1].

El hecho de que Lessing no haya sido el primero en establecer esta distinción, de que fuera un lugar común incluso entre los apologistas de la doctrina del *ut pictura poesis* a los que atacó por ignorarla, no hace sino fortalecer nuestra sensación de que es una de esas "verdades auto-evidentes" que nos transmitió la Ilustración[2]. La originalidad de Lessing fue su tratamiento sistemático de la cuestión

del espacio-tiempo, su reducción de los límites genéricos de las artes a esta diferencia fundamental. Si Newton redujo el universo físico y objetivo, y Kant el universo metafísico y subjetivo, a las categorías de espacio y tiempo, Lessing hizo lo propio para el mundo intermedio de los signos y los medios artísticos.

Aunque el *Laocoonte* ha sido objeto de polémicas desde que apareció por primera vez en 1766, pocos críticos han discutido la verdad de su distinción básica entre las artes temporales y las artes espaciales. Aun la industria crítica basada en la afirmación de Joseph Frank de que la "forma espacial" es un rasgo central del modernismo literario nunca cuestiona la fuerza normativa de la distinción de Lessing. "La forma espacial", tal como se la define en una antología reciente sobre el tema, "en su sentido más simple refiere a las técnicas por medio de las cuales los novelistas subvierten la secuencia cronológica inherente a la narrativa", una definición que sugiere que "espacio" significa poco más que "atemporal", y que confirma la idea de Lessing de que la cronología es "inherente" al arte literario[3]. En este sentido, "la forma espacial" no puede tener ninguna fuerza teórica; solo puede ser lo que Frank Kermode llama una "figura débil" de una cierta clase de temporalidad suspendida, y no parece haber ninguna razón convincente para pensar que este fenómeno es "espacial"[4]. Lo mejor que puede decirse de esta noción de espacio literario es que tiene un valor heurístico limitado como metáfora vaga de algo que generalmente se entiende como marginal, anormal, o excepcional, y que tuvo una vida corta y bastante deslucida como eslogan en las polémicas del modernismo. La fortuna de la noción resultante (la de "forma temporal" en pintura) ha sido igualmente modesta. Aun un apologista de las transferencias entre poesía y pintura como Rensselaer Lee concede, en su trabajo clásico *Ut Pictura Poesis*, que "nadie negará la corrección general de la opinión de Lessing de que la pintura más grande, como la poesía más grande, observa las limitaciones de su medio; o de que es peligroso para un arte espacial como la pintura intentar producir los efectos progresivos de un arte temporal como la poesía"[5].

En la era moderna, los "peligros" de la espacialización de la literatura han sido entendidos como específicamente políticos. Frank

Kermode y Philip Rahv argumentan a favor de una conexión entre la estética espacial del modernismo y el ascenso del fascismo, una afirmación que ha recibido su formulación más precisa a manos de Robert Weimann: "la pérdida de la dimensión temporal implica la destrucción del efecto narrativo específico, a saber, la representación de los procesos temporales" y así "la negación ideológica de la realidad que se transforma, la negación de la historicidad de nuestro mundo"[6]. El espacio literario, entonces, para muchos críticos modernos, ha sido sinónimo de la negación de la historia y de la huida hacia la reverencia irracional respecto de las imágenes míticas. El abordaje "seguro" del espacio literario, por otro lado, ha procedido típicamente negando que la noción tenga algún tipo de consecuencia política. Joseph Frank sostiene que la noción de forma espacial es una "ficción crítica neutral" y que los críticos como Kermode "en el clásico estilo psicoanalítico... proyectan su propia animosidad sobre otros y los transforman en chivos expiatorios"[7]. Entre estas acusaciones y contra-acusaciones, la única cosa que une a todos los antagonistas alrededor de la cuestión del espacio literario es su reverencia común por los principios establecidos en el *Laocoonte* de Lessing. Aquellos que atacan la confusión de géneros implícita en la noción de espacio literario invocar regularmente la autoridad de Lessing, y los proponentes de la forma espacial le rinden homenaje convirtiendo sus categorías en sus instrumentos de análisis fundamentales.

Cuando un texto ocupa un lugar central en los cánones de tradiciones rivales, y es invocado como un oráculo por cristianos humanistas como W. K. Wimsatt e Irving Babbit por un lado, y por trotskistas como Clement Greenberg por el otro, parece valer la pena reabrir la pregunta por lo que el texto dice –y dijo– exactamente sobre las cuestiones básicas que se supone ha definido[8]. En las páginas que siguen me propongo revisitar el *Laocoonte* de Lessing, planteando dos tipos de preguntas, la primera crítica, la segunda histórica: primero, ¿cuán adecuadas son las distinciones básicas que propone Lessing entre las artes temporales y las artes espaciales como instrumentos de análisis? Segundo, ¿qué condiciones históricas llevaron a Lessing a hacer estas distinciones? No espero que ninguno de los

grupos en pugna esté contento con las respuestas a estas preguntas, porque sostendré (contra Frank y compañía) que la entera noción de artes "espaciales" y "temporales" está errada en la medida en que se la emplea para sostener una diferenciación *esencial* de o dentro de las artes. Sostendré (contra Kermode, Weimann y Rahv) que la tendencia de los artistas a traspasar las supuestas fronteras entre las artes temporales y las artes espaciales no es una práctica marginal o excepcional, sino un impulso fundamental tanto en la teoría como en la práctica de las artes, un impulso que no está confinado a ningún género o período particular. En efecto, tan central es este impulso que encuentra expresión aun en los escritos de teóricos como Kant y Lessing que establecieron la tradición de negarlo. Finalmente, propondré un nuevo modo de concebir el problema del espacio y el tiempo en las artes, como una lucha dialéctica en la que términos opuestos asumen distintos papeles y relaciones ideológicas en distintos momentos de la historia. La posición puede ser descripta de forma menos polémica observando que tiene puntos de acuerdo con ambos lados del debate de la forma espacial. Esto es, concuerdo con Frank y sus seguidores en que el espacio literario es un fenómeno real que merece estudio, pero creo que su formulación de la teoría es demasiado tentativa, y que el espacio literario debería concebirse de un modo fuerte (no como "atemporalidad") y aplicado a todos los textos, literarios o no. Por otro lado, concuerdo con Kermode, Rahv y Weimann en que las categorías del espacio y el tiempo nunca son inocentes, que siempre llevan una carga ideológica, y esto más que nunca en esa gran fuente de sabiduría sobre esta cuestión, el *Laocoonte* de Lessing.

¿Qué significa decir que la literatura es un arte temporal y la pintura un arte espacial? Los críticos literarios siguen usualmente el ejemplo de Lessing, vaciando esta expresión con explicaciones paralelas de la recepción, el medio y el contenido de las obras literarias. La lectura ocurre en el tiempo; los signos leídos se enuncian o se inscriben en una secuencia temporal; y los acontecimientos representados o narrados ocurren en el tiempo. Hay por lo tanto una suerte de homología, o lo que Lessing llama una "relación conveniente" (*bequemes Verhältnis*) entre medio, mensaje y el proceso mental de

decodificación[9]. Una homología similar opera en las explicaciones del arte visual: el medio consiste en formas desplegadas en el espacio; estas formas representan cuerpos y sus relaciones en el espacio; y la percepción del medio y del mensaje es instantánea, y no toma un tiempo apreciable.

Las excepciones o las violaciones de estas reglas básicas son a menudo observadas por los críticos literarios y los historiadores del arte, pero en general se las trata como "accidentes" secundarios, suplementarios, en contraste con la primacía esencial de la modalidad temporal o espacial exigida por la naturaleza del medio. Así, aunque la mayoría de los críticos literarios admitiría que tiene algún sentido hablar del espacio literario en géneros como la poesía ecfrástica (la "Oda a una urna griega" de Keats funciona como ejemplo ritual), esta admisión va generalmente acompañada de elaboradas estrategias de negación que consideran a esta suerte de espacio como ilusorio, secundario, o "meramente figurativo". Como lo explica Wendy Steiner en su reciente estudio de la comparación interartística en la literatura moderna, los poemas ecfrásticos "expresan la idea de que el arte supera al tiempo sin superarlo ellos mismos. Fallan allí donde las artes visuales parecen tener éxito; lo que ganan del topos es un ejemplo de lo que simplemente pueden aspirar a hacer... el resultado carece de extensión espacial y de la coincidencia entre experiencia estética y artefacto característica de la pintura. Así, el topos literario del momento inmóvil es una admisión de fracaso, o de mero éxito figurativo"[10]. Lessing aprobaría esta interpretación por completo. Se hace eco de su argumento a favor de la imposibilidad inherente de hacer que la poesía sea espacial y del principio sobre el que se basa ese argumento: la "coincidencia entre experiencia estética y artefacto" de Steiner no es más que una versión psicológica de la "relación conveniente" entre medio, contenido y proceso de decodificación que Lessing postula en el *Laocoonte*.

Hay estrategias de negación similares para contrarrestar otro tipo de declaraciones a favor de la forma espacial en literatura. Cuando se señala que una obra literaria es espacial en la medida en que está *escrita*, por ejemplo, este rasgo se desecha como una cuestión secundaria y no esencial, y la verdadera esencia de la obra se encuentra en su

forma oral, o en alguna versión ideal que trasciende todo texto material o interpretación hablada[11]. Los argumentos más sutiles e indirectos a favor de la espacialidad literaria -las nociones de diseño formal y arquitectónico, las imágenes y símbolos que ofrecen totalizaciones semánticas o estructurales, y los sistemas de memoria espaciales que facilitan la interpretación oral- se descartan de distintos modos: son espacios "meramente metafóricos", y por lo tanto "no reales"; son meras ayudas complementarias para la actuación, la lectura o la interpretación, y no parte de "la obra misma", que existe en el tiempo; o "totalizan" la obra de un modo que inhibe la libertad de lectura[12].

Hay una tradición similar que niega la temporalidad en las artes visuales. La idea de que la pintura, por ejemplo, debe ser analizada en un intervalo temporal, o de que una estatua debe ser contemplada moviéndose alrededor de ella, o de que un edificio nunca puede verse "todo de una sola vez" se encuentra con el contra-argumento de que estos procesos temporales no están determinados o limitados por el objeto mismo. Podemos llevar a cabo estos análisis en el orden en que deseemos (más o menos), y sabemos a lo largo de este proceso que *nosotros* somos los que nos movemos en el tiempo, mientras que el "objeto mismo" permanece estable y estático en una configuración espacial inalterable. Cuando se propone el argumento de que algunas pinturas representan acontecimientos temporales, por ejemplo escenas de una narración, o aun una secuencia de imágenes que sugiere movimiento, se puede esperar una de las siguientes réplicas: 1) la temporalidad propia de una pintura narrativa no está dada directamente por sus signos, sino que debe inferirse de una única escena espacializada; 2) esas inferencias temporales, y las claves que las sugieren, no son el asunto primordial de la pintura, que es presentar formas en una inmediatez sensual e instantánea, y no aspirar al estatuto de discurso o narrativa. El hecho mismo de que la temporalidad deba ser *inferida* en una pintura sugiere que no puede ser directamente representada por el medio del mismo modo que los objetos espaciales.

Todas estas categorías para explicar las aparentes excepciones a la regla de una diferenciación espacio-tiempo de las artes aparecen anticipadas en el *Laocoonte* de Lessing. En efecto, el mismo capítu-

lo en el que Lessing dispone sus "primeros principios" pasa luego a anticipar las violaciones más flagrantes a los mismos. Inmediatamente después de declarar que "los cuerpos... son los objetos peculiares de la pintura" y "las acciones... los temas peculiares de la poesía", Lessing hace una concesión estratégica:

> Los cuerpos, sin embargo, no existen sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Continúan, y, en cualquier momento de su duración, pueden asumir una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Cada una de estas apariencias y agrupamientos momentáneos fue el resultado de uno precedente, puede pasar a ser la causa de uno subsiguiente, y está por lo tanto en el centro de una acción presente. Consiguientemente, la pintura puede imitar a las acciones, pero sólo como las insinúan las formas (*L* 91-92/103).

El arte espacial se vuelve temporal, *aber nur andeutungsweise durch Körper* (pero sólo indirectamente, por obra de una insinuación, por medio de cuerpos o formas). De un modo simétricamente similar,

> Las acciones, por otro lado, no pueden existir independientemente sino que siempre deben estar unidas a ciertos agentes. En la medida en que esos agentes sean cuerpos o se los considere como tales, la poesía también describe cuerpos, pero sólo indirectamente, a través de acciones [*schildert die Poesíe auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen*] (*L* 92/103).

La distinción entre artes temporales y espaciales sólo opera, entonces, en el primer nivel de la representación, el nivel de la relación directa o "conveniente" (*bequemes Verhältnis*) entre signo y significado. En un segundo nivel de inferencia, en el que la representación ocurre "indirectamente" (*andeutungsweise*), los significados de la pintura y la poesía pasan a ser significantes por derecho propio, y los límites entre artes temporales y artes espaciales se disuelven. La pintura expresa una acción temporal de manera indirecta, por medio de cuerpos; la poesía representa formas corporales indirectamente, por medio de acciones. La distinción de Lessing pende, entonces,

del delgado hilo de la diferencia entre representación primaria y secundaria, entre expresión directa e indirecta.

Pero ahora debemos preguntarnos qué se puede querer decir con expresión o representación "directa", un signo que no trabaja "indirectamente". Ciertamente no puede querer decir que los cuerpos o las acciones estén simplemente presentes frente a nosotros en la pintura o en la poesía; eso sería negar que existe la representación. Los cuerpos representados por una pintura no son presentados directamente en un sentido literal; son presentados indirectamente por medio de formas y colores, esto es, por cierta clase de signos. La distinción entre "directo" e "indirecto" no es por lo tanto una diferencia de clase, sino de grado. La pintura presenta a los cuerpos de manera indirecta, por medio de signos pictóricos, pero esta presentación es menos indirecta que su presentación de las acciones. La representación de cuerpos es fácil o "conveniente" para la pintura. La representación de acciones no es imposible; sólo es más difícil o inconveniente. Esta relación de relativa facilidad o dificultad se hace explícita cuando Lessing se ocupa de la representación de los cuerpos por obra de la poesía:

> Los detalles, que el ojo absorbe de una vez, son enumerados por el poeta lentamente, uno a uno, y a menudo sucede que, para cuando nos ha llevado al último, nos hemos olvidado del primero. Sin embargo, es a partir de estos detalles que hemos de formar una pintura. Cuando observamos un objeto, las distintas partes están siempre frente a la vista. El ojo puede recorrerlos una y otra vez. El oído, sin embargo, pierde los detalles que ha escuchado, a menos que la memoria los retenga. Y si se los retiene así, cuántos dolores y esfuerzos [*welche Mühe, welche Anstrengung*] cuesta recordar sus impresiones en el orden correcto y con el grado moderado de rapidez necesario para obtener una idea tolerable del todo (*L* 102-3/110-111).

La pertinencia del espacio y el tiempo en la pintura y en la poesía es en el fondo una cuestión de la economía de los signos, la diferencia entre el trabajo barato y fácil y los costosos "dolores y esfuerzos". Pero si es solamente una cuestión del grado de esfuerzo que mantiene a

la poesía y a la pintura en los dominios que les son propios, entonces está claro que esta distinción no puede ser la base de ninguna diferenciación rigurosa de *clase*. Por el contrario, el argumento desde la economía podría ser fácilmente vuelto contra la posición de Lessing afirmando que el valor de una obra de arte es proporcional a la habilidad, el trabajo y la dificultad que "cuesta". Tal vez Lessing se está protegiendo contra este argumento cuando ridiculiza al dramaturgo francés Chateaubrun por haber introducido a una princesa en su adaptación de *Philoctetes*, convirtiendo así el noble retrato de Sófocles del sufrimiento humano en un "juego de ojos brillantes". Los comentaristas, observa Lessing con sarcasmo, propusieron llamar a esta adaptación "La difficulté vaincue" (*L* 26/35).

¿Qué se desprende de la abolición del diferencial espacio-tiempo como base para la distinción genérica entre pintura y poesía?[13] Primero, algo que *no* se desprende es la abolición de la diferencia entre textos. Nada de lo que he dicho aquí debería entenderse como afirmación de que las dos artes se vuelven indistinguibles, sino de que las nociones de espacio y tiempo no proporcionan una base coherente para su diferenciación. La consecuencia positiva más inmediata de poner en cuestión la distinción espacio/tiempo es que tiende a devolverle respetabilidad a muchas cosas que los artistas hacen y que los críticos observan en su práctica. Todas las estrategias desacreditadas para volver espacial la literatura y temporal la pintura comienzan a parecer más sustanciales. Cuando vemos que Rensselaer Lee opina que "es peligroso para un arte espacial como la pintura intentar los efectos progresivos de un arte temporal como la poesía", podemos entenderlo como un desafío a tomar cierta clase de riesgo, no como una prohibición a su posibilidad. Cuando vemos que Wendy Steiner llama al topos del écfrasis "una admisión del fracaso, o del éxito meramente figurado", podemos preguntarnos a qué otro tipo de éxito puede aspirar la poesía.

Otra consecuencia práctica de abolir la noción de géneros espaciales y temporales sería que podríamos dejar de decir muchas cosas sobre las artes que tienen poco o ningún sentido. Nuestra premisa inicial sería que las obras de arte, como todos los otros objetos de la experiencia humana, son estructuras en el espacio-tiempo, y que

el problema interesante es comprender una construcción espacio-temporal especial, no etiquetarla como temporal *o* espacial. Un poema no es temporal literalmente y espacial figurativamente: es, literalmente, una construcción espacial-temporal. Los términos "espacio" y "tiempo" sólo se vuelven figurativos o impropios cuando se los abstrae uno del otro como esencias independientes y antitéticas que definen la naturaleza de un objeto. El uso de los términos es, estrictamente hablando, una sinécdoque escondida, una reducción del todo a una parte.

La consecuencia más importante de exponer la base figurativa de los géneros espaciales y temporales no es, sin embargo, que nos proporciona un nuevo modo de leer. Sospecho que la interpretación de las artes avanza a los tropezones pero bastante bien sin preocuparse por estos "primeros principios". Estos principios afectan la práctica en la formación de los juicios de valor, de cánones de obras aceptables, y en las formulaciones del significado ideológico de los estilos, los movimientos y los géneros. Dado que estos principios reguladores en general se publicitan como modos naturales, necesarios o literales de hablar de las artes, la revelación de su base figurativa puede ayudarnos a reconstruir lo que Fredric Jameson llama "el inconsciente político" que los pone en funcionamiento y determina su forma[14].

Bajo esta luz, la elección de Lessing del espacio y el tiempo como principios primeros para la distinción genérica de las artes fue una jugada bastante sagaz, porque tuvo el efecto aparente de remover su argumento del terreno del deseo, y de basarlo directamente en las necesidades naturales (la creencia persistente de que estas categorías son "ficciones críticas neutrales" da testimonio de la eficacia de su elección). Lessing oculta la base figurativa de su distinción bajo el disfraz de la naturaleza y las "limitaciones necesarias" (*notwendigen Schranken*) que rigen los universos físicos, mentales y semióticos. Pero el argumento basado en la necesidad tiende a deslizarse discretamente hacia un argumento basado en el deseo: la pintura *no debería* ser temporal porque el tiempo no es parte de su naturaleza esencial. El argumento basado en el deseo tiene que ser minimizado, por supuesto, porque sólo tiene sentido cuando está claro que el argumento basado en la necesidad ha fallado. No habría necesidad

de decir que los géneros *no deberían* mezclarse si *no pudieran* mezclarse. No obstante, Lessing confunde continuamente estos dos tipos de argumentos para impedir que se desdibujen los dos tipos de arte:

> La afición por la descripción en poesía y el gusto por la alegoría en pintura han surgido del deseo de hacer de la primera una imagen hablante sin saber realmente qué puede y qué debe pintar, y de la otra un poema mudo, sin haber considerado si la pintura puede expresar ideas universales sin abandonar su esfera propia y degenerar en un método arbitrario de escritura (*L* x/11).

Lo que la poesía "puede y debe pintar" (*was sie malen könne und solle*), quiere decirnos Lessing, debe ser lo mismo: acciones en el tiempo. Lo que *puede* hacer, desafortunadamente, es también demasiado obvio en la escena cultural que Lessing critica: puede caer en una "afición por la descripción" (*Schilderungssucht*) y volverse una "imagen hablante" (*redenden Gemälde*). La pintura, de modo similar, puede abandonar la esfera que le es propia por la de la alegoría y volverse así como la escritura (*Schriftart*).

El argumento basado en el deseo, entonces, tiene el efecto saludable de desenmascarar el carácter ideológico del argumento basado en la necesidad. El argumento contra la existencia del tiempo en la pintura, y del espacio en la literatura, debe presentarse ahora no porque estas cosas sean ilusorias o imposibles, sino justamente porque son demasiado posibles. Las "leyes del género", que parecían estar dictadas por la naturaleza, resultan ser estatutos artificiales, hechos por el hombre. Ya hemos observado a Lessing, en un momento espontáneo, insinuando que estas leyes son al menos en parte económicas, estando la corrección de género asociada con el trabajo "conveniente", y la incorrección con el trabajo difícil y costoso. Debemos ahora añadir que las leyes son cuestiones de economía *política*, emparentadas directamente con concepciones de la sociedad civil, y, más allá, con un cuadro de relaciones internacionales estables. El subtítulo del *Laocoonte* se traduce generalmente como "Un ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía", pero la palabra que se traduce como "límites" (*Grenzen*) sería mejor

traducida como "fronteras", como se ve en el uso más memorable que hace Lessing de la palabra:

> La pintura y la poesía deberían ser como dos vecinas justas y amigables, a ninguna de las cuales se les permite tomar libertades impropias en el núcleo del territorio de la otra, pero que ejercitan una contención mutua sobre las fronteras, y llevan a cabo un acuerdo pacífico para todas sus transgresiones insignificantes sobre los derechos de la otra, que las circunstancias pueden llevar a cualquiera de las dos a cometer por descuido (*L* 110/116).

Las fronteras metafóricas entre las artes espaciales y las artes temporales que establece Lessing tienen su análogo literal en el mapa cultural de Europa que traza en el *Laocoonte*. El argumento se estructura, tal como observó E. H. Gombrich, como un "torneo jugado por un equipo europeo. El primer round es contra Winckelmannn, el alemán; el segundo contra Spence, el inglés; el tercero contra el Comte de Caylus, el francés"[15]. Dado que Lessing critica a los tres representantes nacionales por ser incapaces de respetar las fronteras de las artes, es tentador ver su posición como la de un internacionalista ilustrado que regula el concurso desde una posición imparcial. Pero si miramos más de cerca, vemos la parcialidad de Lessing: son los franceses con su "falsa delicadeza", su "difficulté vaincue" y su neoclasicismo frígido los que confunden los géneros al hacer que la poesía se conforme a las bellezas y unidades frías de la pintura y la escultura clásicas. El argumento de Winckelmann de que el Laocoonte no grita a causa de su represión estoica de la emoción (y no porque, como sostendrá Lessing, "las necesidades del medio" le imponen restricciones) parece peligroso, dado que pareciera decir que un gran estudioso alemán está siendo infectado con ideas francesas. Los ingleses, por el contrario, son reclutados como aliados contra Francia. Lessing introduce a Adam Smith en el argumento como "un inglés, un hombre por lo tanto, que no puede ser sospechado de falsa delicadeza" (*L* 26/35), y apela a los ejemplos de Milton y Shakespeare (tomados de la *Indagación* de Burke) contra la poética pictorialista francesa. "Estamos observando", sugiere

Gombrich, "la combinación de distintas tradiciones: la de la paragone, la rivalidad de las artes, se entremezcla con la distinción clásica entre lo sublime y lo bello, y estas categorías a su vez se ven en términos de tradiciones políticas y nacionales, libertad y tiranía, Inglaterra y Francia. Shakespeare es poesía libre y sublime, Corneille estatuaria bella pero rígida"[16].

Por supuesto, Lessing no tiene nada contra la bella estatuaria, en tanto y en cuanto permanezca en su lugar y no intente volverse un modelo para la poesía. Por otro lado, puede ser un modelo bastante útil para los severos límites que Lessing quiere imponerles a todas las artes visuales y plásticas. Estos límites se presentan, como podría esperarse, como una ley que libra al artista visual de toda sujeción a intereses extraños, especialmente religiosos:

> Entre las antigüedades que han sido desenterradas debemos discriminar y sólo llamar obras de arte a aquellas que son hechura del artista puramente como artista... Todas las otras, todas las que demuestran una tendencia religiosa evidente, no son dignas de ser llamadas obras de arte. En ellas el arte no estaba trabajando en su propio beneficio, sino que era simplemente un instrumento de la religión, que le imponía ciertas representaciones simbólicas con mayor atención a su significado que a su belleza (*L* 63/74).

La religión encadena a la pintura al removerla de su vocación verdadera, la representación de cuerpos bellos en el espacio, y la esclaviza a una preocupación extraña, la expresión de "significado" por medio de "representaciones simbólicas", preocupaciones que son propias de formas temporales como el discurso o la narrativa. La alianza que establece Lessing con los ingleses contra los franceses, entonces, es tanto religiosa como política; una "santa alianza" protestante contra la idolatría católica. Bajo esta luz, no nos sorprende descubrir que Lessing aprueba a los "píos iconoclastas" (*frommen Zerstörer*) por destruir las obras de arte antiguas que contenían atributos simbólicos (como los cuernos de Baco), y por salvar sólo a aquellas obras que "nunca habían sido profanadas convirtiéndose en objeto de adoración" (*welches durch keine Anbetung verunreiniget war*) (*L* 63/74).

La idea de "pintura religiosa" es una contradicción en los términos para Lessing; es una violación de la libertad política del artista, y de la ley natural del medio, que confina a las artes visuales a la belleza corporal y espacial y reserva el significado espiritual al medio temporal de la poesía.

El objetivo de las leyes de género de Lessing no es entonces hacer de las artes espaciales y temporales artes separadas pero iguales, sino segregarlas en lo que considera su desigualdad natural. La poesía tiene "una esfera más amplia" debido a "el infinito espectro de nuestra imaginación y la intangibilidad de sus imágenes". Las "intrusiones" de un arte sobre otro siempre las comete la pintura, que intenta salir de su esfera propia y volverse "un método arbitrario de escritura", o, lo que es más siniestro, intenta confinar a la poesía dentro de los límites estrechos de la estética pictórica. "La poesía tiene la esfera más amplia", dice Lessing. "Tiene a su alcance bellezas que la pintura nunca puede alcanzar", y, por lo tanto, "se le permite más al poeta que al escultor o el pintor". El argumento que parecía basarse en el respeto mutuo de los límites resulta ser un diseño imperialista para que el arte más dominante y expansivo absorba al otro:

> Si el más pequeño no puede contener al más grande, sí puede ser contenido en el más grande. En otras palabras, si no todos los rasgos empleados por el poeta descriptivo pueden producir un efecto igualmente bueno sobre la tela o el mármol, ¿puede cada trazo del artista ser igualmente efectivo en el trabajo del poeta? Sin duda; porque lo que nos agrada en una obra de arte le agrada no al ojo, sino a la imaginación a través del ojo (*L* 43/52).

Si Lessing llevara esta línea de razonamiento a su conclusión lógica, debería decir que no tenemos necesidad de la pintura. Pero se detiene antes de llegar a esa conclusión y se contradice. Se le concede a la pintura cierta clase de poder superior: "crea una imagen bella a partir de impresiones sensibles vívidas", mientras que la poesía trabaja con "las débiles e inciertas representaciones de los signos arbitrarios" (*L* 73/86); tiene "ese poder de la ilusión que en la

presentación de los objetos visibles el arte posee por encima de la poesía" (*L* 120/124); y, en ciertos momentos, cuando "la poesía tartamudea y la elocuencia se queda muda", la pintura puede "funcionar como un intérprete" (*L* 135/138). Lógicamente, racionalmente, deberíamos ser capaces de prescindir de la pintura; la poesía abarca todos sus efectos y más, del mismo modo que para Kant la categoría de espacio es la base de nuestra percepción de los objetos externos, mientras que la categoría de tiempo es la base de toda percepción de los objetos internos *y* externos[17]. En teoría, deberíamos ser capaces de arreglárnoslas sin el espacio, sin la pintura, sin los cuerpos, en el dominio de una conciencia temporal pura.

Sin embargo Lessing reconoce que no podemos: la inmediatez, el carácter vivo, la presencia, la ilusión y un cierto carácter interpretativo le dan a las imágenes un poder extraño, un poder que amenaza con desafiar la ley natural y usurpar el dominio de la poesía. Por ende, la pintura debe ser controlada, como sabían los antiguos, por "el control de la ley civil"[18]. Como es usual, Lessing introduce esta ley como si aplicara a todas las artes, exceptuando solamente a la ciencia, dado que la búsqueda de la verdad (a diferencia del placer) no debería ser legislada. Pero cuando se ocupa de casos puntuales, las leyes sólo aplican a la pintura, la "ley de los griegos contra la caricatura" y "la ley de los tebanos que ordena al artista a hacer sus copias más bellas que los originales" (*L* 9/18). La pintura, parece ser, necesita una regulación más estricta que la poesía: "Las artes plásticas, especialmente, más allá de la influencia inevitable que ejercen sobre el carácter de una nación, tienen el poder de elaborar un efecto que exige la atención cuidadosa de la ley" (*L* 10/19). Para explicar este "efecto", Lessing se embarca en una digresión notable. Para los griegos, dice Lessing, "las estatuas bellas modeladas a partir de hombres bellos afectaban a sus creadores, y el estado quedaba en deuda con las estatuas bellas por sus hombres bellos". Para nosotros los modernos, en cambio, "la susceptible imaginación de la madre sólo parece expresarse en monstruos" (*L* 11/19). Lessing explica este curioso salto que va de los bellos creadores antiguos, sus creaciones y los espectadores a las madres modernas que engendran monstruos interpretando un sueño recurrente que aparece en las leyendas:

> Desde este punto de vista creo detectar cierta verdad en algunas historias antiguas que han sido rechazadas como fábulas. Las madres de Aristomenes, Aristodamas, Alejandro Magno, Augusto y Galerio, todas soñaron durante su embarazo que recibían la visita de una serpiente. La serpiente era un emblema de la divinidad. Hay pocas representaciones de Baco, Apolo, Mercurio y Hércules en sus bellos cuadros y estatuas que no tengan serpientes. Estas honorables mujeres habían estado deleitando sus ojos con los dioses durante el día, y el desconcertante sueño les sugirió la imagen de la serpiente. Así justifico el sueño, y pongo en evidencia la explicación dada por el orgullo de sus hijos y por la adulación desvergonzada. Porque debe haber alguna razón para que la fantasía de adulterio asuma siempre la forma de una serpiente (*L* 11/19-20).

En verdad debe haber alguna razón, y Lessing no necesita recurrir al análisis que propone Freud del fetichismo y la fase fálica para ver cuál es: el sueño se interpreta gracias a la imagen que le da origen. Y este sueño a su vez nos ayuda a ver ese "efecto" que tienen las artes visuales y que "exige la atención cuidadosa de la ley". Ese efecto es precisamente el poder irracional e inconsciente de las imágenes, su habilidad para provocar "fantasía de adulterio", la imaginación de lo impropio, conjunciones escandalosas: la unión de lo humano y lo divino figurada como la copulación de la mujer y la bestia.

Pero en la perspectiva de Lessing, la imagen de la estatua bella con su emblemática serpiente es, en sí misma, una conjunción impropia de géneros. Combina una imagen correcta (una estatua bella que representa un cuerpo bello) con una figura impropia, arbitraria, emblemática. La serpiente no representa una serpiente: es un emblema de la divinidad, una "expresión" de aquello que no puede expresarse naturalmente por medio de imágenes. Y por supuesto, debajo de la superficie de este emblema divino hay un fetiche profano e indecente. Invita a las "mujeres honorables" a "deleitar sus ojos" en una devoción idólatra durante el día, y a entregarse a "fantasías adúlteras" durante la noche. No sorprende que los iconoclastas piadosos hayan percibido algo obsceno en estas estatuas, y que hayan salvado solo a aquellas que estaban confinadas estricta-

mente por las leyes naturales y genéricas de la belleza. La adulteración de las artes, de los géneros, es una incitación a la adulteración de toda distinción doméstica, política y natural, y es una incitación propia de las imágenes, el "efecto" que tiene que debe ser contenido por ley.

Lessing concluye este pasaje extraordinario admitiendo que se ha "desviado de su propósito, que era simplemente probar que entre los antiguos la belleza era la ley suprema de las artes imitativas". En su desvío, sin embargo, Lessing ha revelado lo que probablemente sea la base ideológica fundamental de sus leyes de género, a saber, las leyes del género sexual. El decoro de las artes tiene que ver en el fondo con los roles sexuales apropiados. Lessing no declara esto explícitamente en ninguna parte del *Laocoonte*. Sólo en un momento irreflexivo de libre asociación motivado por el contraste entre la producción patrilineal de la escultura antigua y la maternidad monstruosa y adúltera del arte moderno, Lessing deja que esta figura de la diferencia llegue a la superficie. Una vez que hemos observado el vínculo entre género artístico y género sexual, sin embargo, parece hacerse sentir a través de todas las oposiciones que regulan el discurso de Lessing, como demuestra la siguiente tabla:

Pintura	Poesía
Espacio	Tiempo
Signos Naturales	Signos arbitrarios (hechos por el hombre)
Esfera reducida	Espectro infinito
Imitación	Expresión
Cuerpo	Mente
Externo	Interno
Silencioso	Elocuente
Belleza	Sublimidad
Ojo	Oído
Femenino	Masculino

Las pinturas, como las mujeres, son criaturas idealmente silenciosas y bellas, diseñadas para la gratificación del ojo, en contraste con la elocuencia sublime propia del arte masculino de la poesía. Las pinturas

están confinadas a la esfera reducida de la exhibición externa de sus cuerpos y del espacio que ornamentan, mientras que los poemas son libres de deambular por un dominio infinito de acción y expresión potencial, el dominio del tiempo, el discurso y la historia.

La percepción que tenía Lessing de la violación que amenazaba estas leyes naturales del género sexual y el género artístico puede observarse poniendo estos términos genéricos contra una tabla de términos evaluativos:

Géneros borrosos	Géneros nítidos
Modernos	Antiguos
Adulterio	Honestidad
Monstruos	Cuerpos bellos
Madres	Padres
"Refinamiento" francés	"Virilidad" inglesa y alemana

La diatriba de Lessing contra Chateaubrun por relacionar el sufrimiento de Filoctetes con la pérdida de una bella princesa y no con la pérdida de su *arco* se vuelve clara, en este contexto, como una diatriba contra el afeminado refinamiento francés que convierte una tragedia masculina y sublime en un "juego de ojos brillantes".

Por supuesto, Lessing no inventó la conexión entre género artístico y género sexual. Tuvo un precedente poderoso y bastante explícito en el ensayo de Burke sobre lo sublime y lo bello, que volvió inconfundible la conexión entre poesía, sublimidad y masculinidad, por un lado, y pintura, belleza y feminidad, por el otro. Pero Lessing nunca menciona a Burke, de quien tomó muchas ideas y ejemplos, en el *Laocoonte*[19]. Tampoco menciona a su propio padre, que escribió una tesis en latín en Wittenberg titulada *de non commutando sexus habitu*: "sobre lo impropio de que las mujeres usen ropa de hombre y los hombres ropa de mujer"[20]. En cambio, basa todo en lo que según él mismo admite es una "cadena seca de conclusiones" (*diese trockene Schlusskette*) (*L* 92/104): las categorías abstractas de espacio y tiempo. Se coloca junto a Newton y Kant, por encima del plano de la ideología y la sexualidad, en un espacio trascendental en el que las leyes del género artístico están

dictadas por las de la naturaleza física y la mente humana. Y allí ha permanecido.

¿Cuál es la consecuencia de bajar a Lessing de su posición imperial como Newton de la estética? Bueno, una cosa que *no* se sigue de ello es una devaluación de su genio. Por el contrario, la lectura que he propuesto es una que en mi opinión Lessing auspicia deliberadamente cuando nos advierte que la organización del *Laocoonte* es "accidental", y que los órdenes de los capítulos "en su desarrollo" ha "seguido el curso de mi lectura más que estar sistemáticamente desplegado a partir de principios generales. Son, por lo tanto, menos un libro que una colección irregular que podría constituir uno" (*L* x/II)". Son los lectores de Lessing los que han transformado su argumento irregular y asociativo en un sistema, convirtiendo sus términos asediados y cargados de valores en "ficciones críticas neutrales". Esto, a pesar del rechazo explícito de Lessing a construir un sistema: "los alemanes no carecemos de libros sistemáticos. Ninguna nación en el mundo nos supera en la facultad de deducir a partir de un par de definiciones cualquier conclusión que nos plazca, en el orden más justo y lógico posible... Si mi razonamiento es más cerrado... mis ejemplos, al menos, van a saborear más de la fuente" (*L* x-xi/II)[21].

Lessing tiene mucho más que enseñarnos como fuente de asociaciones en relación con las artes que como constructor de sistemas[22]. Algo que nos enseña, prácticamente a pesar de sus sagaces instintos retóricos, es que la relación entre géneros como la poesía y la pintura no es un asunto puramente teórico, sino algo así como una relación social; esto es, una relación política y psicológica, o (para fusionar los términos) ideológica. Los géneros no son definiciones técnicas, sino actos de exclusión y apropiación que tienden a cosificar a los "otros significativos". La "clase" y su "naturaleza" están inevitablemente basados en un contraste con algo que es la "no clase" y su propensión a observar conductas "no naturales". Las relaciones entre las artes son como las de los países, los clanes, los vecinos o los miembros de la misma familia. Están entonces emparentados por la hermandad, la maternidad y la paternidad, el matrimonio, el incesto y el adulterio; esto es, sujetos a versiones de las leyes, los tabúes, y los rituales que regulan las formas sociales de la vida.

El intento de Lessing de dictar las leyes racionales que rigen esta "novela familiar" de los géneros nos ayuda a entender el trabajo de artistas que se propusieron deliberadamente violar esas leyes; artistas como William Blake, por ejemplo, que insisten en confundir los géneros en un arte mestizo de poesía y pintura. No es un accidente que el arte mestizo de Blake profetice una revolución en la que "Los Sexos deben desaparecer y dejar de existir", junto con "Las Vanidades del Espacio y el Tiempo"[23]. Blake, el gran personificador de abstracciones, vio con claridad lo que se escondía debajo de los "principios primeros" de Lessing: "El Tiempo y el Espacio son Seres Reales El Tiempo es un Hombre El Espacio es una Mujer"[24].

El recorrido que hace Lessing desde sus primeros principios a temas como la idolatría y el fetichismo nos ayuda a ver la fuente del curioso poder que su texto ha tenido sobre todos los intentos subsiguientes de comprender la diferencia entre poesía y pintura. Este poder no brota solamente de la retórica superficial de razón y necesidad, sino que tiene un origen más profundo en la utilización astuta que hace Lessing de la retórica iconófoba e iconoclasta que impregna el discurso que llamamos "crítica" en la cultura occidental. Lessing racionaliza un miedo a la imagen que puede encontrarse en todos los filósofos importantes, desde Bacon a Kant y Wittgenstein, un miedo no sólo a los "ídolos" de los paganos primitivos, o del vulgar mercado, sino también a los ídolos que se introducen en el lenguaje y el pensamiento, los modelos falsos que mistifican la percepción y la representación. Literalizando esta retórica iconoclasta, esto es, aplicándola a la pintura y a la escultura antes que a "ídolos" o íconos figurativos, Lessing puede ayudarnos a sacar a la luz algunos de los peligros escondidos en nuestra iconofobia. Puede ayudarnos a medir, por ejemplo, hasta qué punto hemos transformado nuestra propia retórica iconoclásica en un fetiche, proyectando los mismos ídolos que pretendemos destruir. Técnicamente hablando un ídolo es simplemente una imagen que tiene un poder injustificado e irracional sobre alguien; se ha vuelto objeto de devoción, un repositorio de poderes que alguien ha proyectado sobre él, pero que en realidad no posee. Pero la iconoclasia típicamente procede asumiendo que el poder de la imagen lo sienten los

demás; lo que el iconoclasta ve es el vacío, la vanidad y la inadecuación del ídolo. El ídolo, entonces, tiende a ser una imagen sobrevalorada (en nuestra opinión) por *otro*: por paganos y primitivos, por niños o mujeres ingenuas, por papistas e ideólogos (*ellos* tienen una ideología; *nosotros* tenemos una filosofía política); por capitalistas que veneran el dinero mientras que nosotros valoramos "la riqueza real". La retórica de la iconoclasia es una retórica de exclusión y dominación, una caricatura del otro como alguien implicado en una conducta irracional y obscena de la que (afortunadamente) estamos exentos. Las imágenes de los idólatras son típicamente fálicas (recuerden la interpretación que propone Lessing de las serpientes adúlteras en las estatuas antiguas), y por lo tanto deben ser emasculadas, feminizadas, privadas de sus lenguas y de sus facultades para la expresión o la elocuencia. Deben ser declaradas "mudas", "vacías" o "ilusorias". En cambio *nuestro* dios (la razón, la ciencia, la crítica, el Logos, el espíritu del lenguaje humano y la conversación civilizada) es invisible, dinámico e incapaz de ser cosificado en una imagen material y espacial.

No voy a negar que es muy difícil hacer crítica sin caer en alguna versión de esta retórica, ni que esa crítica tiene un gran poder y un gran valor. Sólo diré que este modo de hablar hace muy difícil oír, pero no tanto criticar, lo que el ídolo o el idólatra están diciendo. Acaso seríamos más capaces de escuchar si tuviéramos otro concepto de la imagen, distinto a las alternativas que nos proporciona Lessing: el objeto estético mudo y castrado, o el ídolo fálico y locuaz.

Coda

Este ensayo debería terminar aquí, con una pregunta y un espacio vacío a ser llenado por el lector. Sin embargo, es difícil de resistir la tentación de especular sobre el tipo de imagen que podría llenar el espacio en blanco que nuestra cultura crea entre objetos estéticos e ídolos. La antropología nos ofrece un ejemplo de esa imagen en la noción de *tótem*. Los tótems no son ídolos o fetiches, ni objetos de adoración, sino "formas amigables" (para usar la frase de Coleridge)

con las que el observador puede conversar, a las que puede adular, amenazar o desechar. En palabras de Sir James Frazer, son "una hermandad imaginaria establecida en un plano de igualdad entre un grupo de personas de un lado y un grupo de cosas del otro"[25]. Por supuesto, el totemismo de las culturas primitivas puede ser irrecuperable por parte de una civilización avanzada con la tradición fuertemente arraigada de observar sus propias actividades espirituales e intelectuales en términos iconoclásicos. Es posible que entonces tengamos que mirar más cerca de casa; mirar el trabajo de algunos artistas occidentales que batallan con el problema de la imagen de un modo auto-consciente, que hacen de las cuestiones del fetichismo, la idolatría y la iconoclasia cuestiones temáticas o formales explícitas en su trabajo. Podríamos reexaminar, por ejemplo, esas dos épocas en la historia de la literatura y el arte occidentales en las que los límites entre las artes espaciales y las artes temporales parecían especialmente porosos. El primero es el siglo XVIII, cuando nociones como las de *ut pictura poesis*, la hermandad de las artes, y una crítica psicológica basada en la imagen mental tendieron a borrar las fronteras entre las artes y a reducirlas a principios únicos como el de la imagen, el lenguaje o formas compuestas de "lenguaje pictórico". El otro período notable es el del modernismo, con su énfasis en una noción abstracta y no representacional de imagen, y su acento en paradigmas críticos espaciales como los del formalismo y el estructuralismo. Todos estos movimientos tendían a violar las propiedades tradicionales del espacio y el tiempo, en general elevando los valores espaciales o de la imagen sobre los temporales, y cada uno de estos movimientos se enfrentó a una reacción que intentó restablecer los límites entre espacio y tiempo, usualmente apelando al estatuto superior de los valores temporales e históricos. Para muchos escritores del siglo XIX (Melville, Dickens y Conrad, por ejemplo) la reacción iconoclásica no podía asumir la forma simple de rechazo de la imagen o la imaginación (aunque implicara mucha ansiedad respecto de ambas)[26]. En cambio, el proyecto iconoclásico asumió la forma sugerida por Wordsworth en sus intentos de discriminar las "imágenes vivas" de la imaginación de aquellos ídolos muertos "cuya

verdad no es un movimiento o una forma / Instinto con funciones vitales, sino un Bloque / O una Imagen de cera que ustedes mismos han creado / y que adoran".

Esta búsqueda ansiosa e iconofóbica de "imágenes vivientes" se ve más literal y concretamente en la obra de William Blake, que era una criatura extrañísima, un pintor puritano, un hacedor de íconos iconoclasta. Blake, como hemos observado, veía claramente el fundamento sexual y político de las abstracciones que definen las líneas de combate entre géneros artísticos. Como pintor religioso su problema era llegar a una comprensión de las imágenes que incluyera una sensación de sublimidad y poder sagrados sin crear un nuevo conjunto de ídolos. Encontró los términos para la percepción de este tipo de imagen en algo muy similar a las figuras sociales y familiares de las artes que hemos observado en las digresiones del *Laocoonte* de Lessing:

> Si el Espectador pudiera entrar a estas Imágenes en su Imaginación aproximándose a ellas en el Carruaje Ardiente de su Pensamiento Contemplativo, si pudiera Entrar al Arco Iris de Noé o a su seno o pudiera hacerse Amigo y Compañero de una de estas Imágenes maravillosas... entonces se elevaría de su Tumba, entonces encontraría al Señor en el Aire y entonces sería feliz[27].

Esta actitud, una suerte de totemismo protestante, es difícil de distinguir de la idolatría, especialmente desde el punto de vista de un iconoclasta devoto. Por esa misma razón, merece la más cuidadosa de las atenciones de parte de aquellos que se dicen iconoclastas *críticos*, que quieren diferenciar los ídolos vanos y obscenos de la mente o el mercado de aquellas imágenes dignas de ser llamadas amigas y compañeras.

5
Ojo y oído
Edmund Burke y la política de la sensibilidad

El hombre se comunica por articulación de sonidos, y primordialmente por la memoria del oído; la naturaleza por la impresión de los límites y las superficies sobre el ojo...

COLERIDGE. "Sobre poesía o arte" (1818)

Poesía muda y pintura ciega

La diferencia fundamental entre palabras e imágenes parecería ser el límite físico y "sensible" entre los dominios de la experiencia visual y la experiencia auditiva. ¿Qué podría ser más básico que la necesidad bruta de la vista para apreciar la pintura, y el sentido del oído para comprender el lenguaje? Aun el legendario fundador de la tradición del *ut pictura poesis*, Simonides de Ceos, reconoce que, en el mejor de los casos, "la pintura es poesía *muda*"[1]. Puede aspirar a la elocuencia de las palabras, pero sólo puede obtener el tipo de articulación disponible para los sordos y los mudos, el lenguaje del gesto, de las expresiones y los signos visibles. La poesía, por otro lado, puede aspirar a convertirse en una "imagen parlante", pero sería más adecuado describir sus logros reales con las palabras de Leonardo da Vinci, como una suerte de "pintura ciega". Las "imágenes" de la poesía pueden hablar, pero realmente no podemos verlas.

No quisiera detenerme en esta reducción de las artes a los sentidos con los que se las aprehende; sólo observar algunos problemas que aparecen si uno intenta fundar un sistema sobre ella. El primer síntoma de dificultad es una cierta asimetría en la "necesidad" relativa de cada sentido respecto de su medio apropiado. El oído no parece ser tan necesario para el lenguaje como el ojo para la pintura. El ojo, de hecho, puede remplazar al oído bastante bien en la adquisición

del lenguaje. Los sordos aprenden a leer, escribir y a conversar leyendo los labios y haciendo mímica vocal que aprenden por medio del tacto. Tal vez es por esto que no hablamos normalmente de la poesía, la literatura o el lenguaje como artes o medios "auditivos" con la misma seguridad con que lo hacemos cuando nos referimos a la pintura y la escultura en las artes visuales. Parece un poco extraño hablar de la poesía como el "arte auditivo"; hablar de la pintura y de las otras artes plásticas como "visuales" parece relativamente seguro.

Pero, ¿cuán seguro es? Depende, por supuesto, de lo que se quiera decir con "visual". Una de las formas estilísticas más influyentes jamás desarrolladas en la historia del arte trata a lo visual no como condición universal de toda pintura, sino como una característica de un estilo particular que sólo tiene significado por contraste con una alternativa histórica particular, lo "táctil". Aludo a la famosa distinción de Heinrich Wolfflin entre pintura clásica (que es táctil, escultural, simétrica y cerrada) y pintura barroca (que es visual, pictoricista, asimétrica y abierta)[2]. Por supuesto, Wölfflin utilizaba los términos "visual" y "táctil" como metáforas de las diferencias entre las cosas que (queremos decir) tienen que entenderse como *literalmente* visuales. No podemos aprehender una pintura táctil por medio de nuestro sentido del tacto, y no podemos aprehender ningún tipo de pintura sin el sentido de la vista.

¿O podemos? ¿Qué significa "aprehender una pintura"? O tal vez debamos hacer la pregunta de otro modo: ¿qué puede saber un ciego sobre pintura? Para alguien como Milton, que llenó su memoria de obras maestras del arte renacentista antes de quedar ciego, la respuesta es que puede saber mucho. Pero imaginémonos que estudiamos el caso de una persona ciega de nacimiento. La respuesta, sugiero, sigue siendo que puede saber mucho. Los ciegos pueden saber lo que quieran sobre una pintura, incluyendo qué representa, a qué se parece, qué tipo de esquema de color involucra, qué tipo de arreglos composicionales emplea. Esta información les llega de manera indirecta, pero la pregunta no es cómo llegan a saber sobre una pintura, sino qué pueden saber. Es totalmente concebible que un observador ciego y curioso que sepa qué preguntas hacer pueda "ver" mucho más en una pintura que un tonto con la mejor de las

vistas. ¿Cuánto de nuestra experiencia visual normal de una pintura está de hecho mediado por algún tipo de "informe", desde las cosas que nos enseñan a ver en las imágenes y a decir de ellas, las etiquetas que aprendemos a aplicar y manipular, hasta las descripciones, los comentarios y las reproducciones en las que confiamos a la hora de obtener información sobre las imágenes?

Pero, sin duda, sin que importe cuán completa, detallada y articulada sea la concepción de una imagen para un ciego, hay algo esencial en la pintura (o en una pintura) que está bloqueado para la aprehensión del ciego. Está la experiencia pura de ver la particularidad única de un objeto, una experiencia para la que no hay sustitutos. Pero ese es precisamente el punto: hay tantos sustitutos, tantos suplementos, soportes y mediaciones. Y nunca hay tantos como cuando pretendemos tener "la experiencia pura de ver la particularidad única de un objeto". Esta clase de percepción visual "pura", liberada de preocupaciones por la función, el uso y las etiquetas, es tal vez la clase de visión más sofisticada de las que ejercemos; no es una cosa "natural" que hace el ojo (sea esto lo que fuere). El "ojo inocente" es una metáfora de un tipo de visión altamente experimentado y cultivado. Cuando esta metáfora se literaliza, cuando intentamos postular una experiencia fundacional de visión "pura", un proceso meramente mecánico no contaminado por la imaginación, la intención o el deseo, invariablemente redescubrimos una de las pocas máximas en las que Gombrich y Nelson Goodman están de acuerdo: "el ojo inocente es ciego". La capacidad de ejercer una visión puramente física, que supuestamente es completamente inaccesible para los ciegos, resulta ser en sí misma una suerte de ceguera.

Supongo que sería perverso llevar este punto más lejos, especialmente cuando mi único propósito es aplicar un poco de presión a la sensación de literalidad y necesidad que rodea la idea de la pintura como arte visual. Concedamos que la visión es una "condición necesaria" para la aprehensión de la pintura; ciertamente no es una condición suficiente, y hay muchas otras "condiciones necesarias" (la conciencia, incluso tal vez la auto-conciencia, y las habilidades necesarias para la interpretación del tipo de imagen en cuestión). En todo caso, el punto es simplemente llamar la atención sobre una

cierta cosificación o esencialización de los sentidos en relación con las diferencias genéricas entre palabras e imágenes, una cosificación que en gran medida es como las que tienen lugar en las categorías de espacio y tiempo, naturaleza y convención. Lo visual y lo auditivo tienen la ventaja perceptible de basar estas diferencias en la fisiología; la estructura de la sensación pasa a ser el fundamento de una estructura de la sensibilidad, una modalidad estética, e incluso de categorías del juicio y el entendimiento. Al igual que con el tiempo y el espacio, y la naturaleza y la convención, la tendencia es a pensar la estructura visual/auditiva de los símbolos como una división natural, una división que dicta ciertos límites necesarios a lo que puede (o debe) ser expresado por esos símbolos. En este caso, lo natural parecen ser las condiciones físicas y corporales de la sensibilidad humana. Contra esta "naturaleza" cosificada debemos erigir la historicidad del cuerpo y de los sentidos, la intuición (desarrollada en primer lugar por los historiadores alemanes del siglo XIX como Riegl) de que la "visión" tiene una historia, y de que nuestras ideas de lo que la visión es, de lo que vale la pena mirar y por qué, están todas profundamente enraizadas en una historia social y cultural[3]. El ojo y el oído, y las estructuras de sensibilidad que les están asociadas, no son en este sentido diferentes a las otras figuras de la diferencia entre palabras e imágenes: son categorías de poder y valor, modos de reclutar a la naturaleza para nuestras causas y cruzadas.

Leonardo y el argumento de los sentidos

El uso de los sentidos como instrumentos polémicos tiene su mejor ilustración en el *Paragone* de Leonardo, un debate entre la poesía y la pintura en el que el arte visual se lleva todos los premios simplemente porque es visual. Leonardo reúne todos los prejuicios sensoriales que se le ocurren: el ojo es el más noble de los sentidos, la ventana del alma; es el de más largo alcance y el que más abarca; es el más útil y científico, dado que construye naturalmente una perspectiva "a lo largo de líneas derechas que componen una

pirámide basada en el objeto que lleva al ojo"; es el que "menos se engaña en su funcionamiento comparado con los otros sentidos". En comparación, la poesía sólo es capaz de producir imágenes débiles y efímeras en la imaginación:

> La imaginación no ve tan bien como el ojo, porque el ojo recibe las imágenes o las apariencias de los objetos, las transmite a la mente impresionable, y esta a su vez las envía a la comunidad de los sentidos, donde son juzgadas. Pero la imaginación no va más allá de los sentidos, excepto para referir a la memoria, y allí se detiene y muere, si la cosa imaginada no tiene mucho valor... Podemos decir que existe la misma relación entre un cuerpo y su sombra. Aunque esa es una relación más íntima, porque al menos la sombra de un cuerpo alcanza la percepción sensorial a través del ojo, pero en ausencia de la función del ojo la imagen de ese cuerpo no llega a ser conocida para los sentidos, sino que permanece allí donde se originó. ¡Qué diferencia hay entre imaginar una luz cuando el ojo está en la oscuridad y verla en la realidad sin oscuridad![4]

La diferencia entre pintura y poesía es la diferencia entre sustancia y sombra, entre datos y meros signos de los datos: "Existe la misma relación entre datos y palabras que la que hay entre pintura y poesía, porque los datos están sometidos al ojo y las palabras al oído" (Leonardo, 12).

El elogio que hace Leonardo de la superioridad cognitiva de las imágenes lo lleva sin embargo a una curiosa paradoja. La pintura no sólo es mejor que la poesía a la hora de decir la verdad; también es mejor a la hora de mentir. Su habilidad para presentar los "datos" la vuelve capaz de presentar las ilusiones más convincentes, tan convincentes que "la pintura engaña incluso a los animales, porque he visto una pintura que engañó a un perro por el parecido con su amo; del mismo modo, he visto a perros ladrar e intentar morder perros pintados, y a un mono que hizo un sinnúmero de cosas tontas con otro mono pintado" (Leonardo, 20-21). Y no son sólo los animales los que hacen cosas tontas con las imágenes: "los hombres... se enamoran de una pintura que no representa a una mujer viviente"

(Leonardo, 22), pueden "sentir lujuria y sensualidad gracias a la ilusión vívida de escenas lascivas", y, por supuesto, pueden ser atraídos hacia el peor error de todos, el pecado de la idolatría:

> Si tú, poeta, describes la figura de una deidad, la escritura no será tan venerada como la deidad pintada, porque la pintura recibirá continuamente inclinaciones y muchas plegarias. Frente a ella se amontonarán muchas generaciones provenientes de muchas provincias y de más allá de los mares orientales, y exigirán ayuda de la pintura y no de lo que está escrito (Leonardo, 22).

Leonardo no se detiene en estos poderes bastante siniestros de la pintura, en su curiosa habilidad de presentar tanto la verdad científica de la realidad como las ilusiones más irracionales y fantásticas, porque este punto no sería conveniente para la defensa de la pintura que quiere organizar, y contradiría directamente su afirmación de que el ojo "es el menos engañado de los sentidos". Su propósito es simplemente hacer que una pintura se vea bien, y si los "bienes" con los que puede estar asociada (verdad y poder) resultan estar en conflicto, entonces este conflicto no se menciona.

Es difícil creer que Leonardo no fuera consciente del conflicto. Su *Paragone* nos parece un ejercicio exagerado del ingenio, una suerte de parodia de las nociones recibidas (basadas en la distinción entre artes mecánicas y artes liberales) de la poesía como arte superior. El *Paragone* expresa la antítesis pura a la tesis "verbocéntrica", apropiándose de todos los valores (la razón, la precisión científica, y el poder retórico) que tradicionalmente se les adjudicaba a las palabras. Es posible que la apoteosis que hace Leonardo de la imagen visual no haya ganado la batalla de las artes, pero refleja una suerte de punto de inflexión en la guerra por la representación de la realidad. Porque su noción de la imagen es precisamente la que rige el retrato de la mente hecho por los empiristas, desde Hobbes a Locke y Hume; una transcripción automática, necesaria y transparentemente exacta de la realidad que constituye la base de las ideas y, a su vez, la base de las palabras. La estética pictorialista del neoclasicismo europeo, la afirmación de que un poema es "una imagen parlante" en

un sentido fuerte y literal, se basa en la noción de la mente como un almacén de imágenes, y del lenguaje como un sistema para recuperar esas imágenes. Se entiende así que la posibilidad misma de la comunicación está basada en el "lenguaje universal" de las imágenes que subyace a los lenguajes locales y limitados del habla humana. La idea misma de "idea" es inseparable de la figura de imagen o huella grabada, los "eidola" impresos en la imaginación por la experiencia, fundamental y paradigmáticamente por la experiencia visual.

Ingenio y juicio: Burke y Locke

Sin embargo, la duplicidad de esta imagen, su capacidad para la verdad y la ilusión, lleva a una ambivalencia curiosa sobre su rol entre los filósofos empíricos que la volvieron central para sus modelos de la mente. Observamos antes que el paragone, o competencia de la pintura y la poesía, dio infinitas ocasiones para el ejercicio del ingenio y el juicio en actos de comparación y diferenciación. Pero la conexión entre estos actos mentales y el combate entre la pintura y la poesía va aún más lejos en una teoría de la mente basada en la imagen: la distinción entre ingenio y juicio se concibe como una versión mental del combate entre palabra e imagen. Locke lo dice de este modo en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*:

> El ingenio, de manera fundamental, estriba en reunir varias ideas, juntando rápidamente aquellas en las que se pueda ver alguna semejanza o relación, de manera que se producen cuadros felices y visiones agradables a la imaginación; por el contrario, el juicio es totalmente opuesto, desde el momento en que actúa separando cuidadosamente aquellas ideas entre las que puede encontrar la menor diferencia, para, de este modo, evitar que por la semejanza se produzca engaño, ya que podría tomar una cosa por otra debido a su similitud[5].

El medio apropiado para el juicio, la facultad que se contrapone a y regula "las agradables imágenes... de la fantasía", resultará ser el lenguaje, o al menos una versión idealizada del lenguaje en la que

las palabras tienen relaciones claras, distintas y consistentes con las ideas que representan. En la práctica, Locke admitirá que el lenguaje cae víctima del encanto del parecido y la producción de imágenes, y que probablemente sea tan imposible controlar las "imágenes de la fantasía" como lo es controlar a las mujeres (¿a quiénes si no?): "la elocuencia, como el bello sexo, tiene encantos demasiado atractivos para que se permita hablar en su contra"[6]. Pero el rol de la filosofía es precisamente contrarrestar esta tendencia del lenguaje, especialmente en sus formas primitivas (las lenguas orientales con su profusión de figuras) y en la poesía y en la retórica. La diferencia entre imagen y palabra surge en el dominio del lenguaje, entonces, como una distinción entre poesía y prosa; entre lo antiguo y lo moderno; entre la superstición primitiva y la claridad analítica contemporánea; entre "lo agradable del cuadro y lo llamativo de la imagen" -cualidades femeninas- y la masculinidad de "las severas reglas de la verdad y del buen razonar"[7].

Dado que la teoría de la mente de Locke descansa en una concepción de la conciencia como una grabadora y reflectora de imágenes, la distinción también debe volcarse al dominio de la imagen misma. Las imágenes reguladas por los propósitos ideales del lenguaje, por la regla del juicio y la diferencia prosaica, serán "claras y distintas". Las imágenes del ingenio y la fantasía, por otro lado, no estarán reguladas, serán confusas y oscuras. La compleja interacción de estas distinciones puede verse en la siguiente tabla:

Ingenio	Juicio
Parecido	Diferencia
Poesía	Prosa
Imágenes	Palabras
Primitivo	Moderno
Imágenes oscuras	Imágenes claras

Lo que esta tabla revela, sugiero, es una curiosa inversión en la colocación de la distinción palabra-imagen que brota de la ambivalencia inicial sobre la confiabilidad cognitiva de las imágenes: el dominio de la prosa y los valores discursivos resulta estar alineado con

las ideas o imágenes mentales claras y distintas, y el dominio de la poesía y la fantasía que multiplica estas imágenes parece cancelarse produciendo imágenes que no pueden ser vistas[8].

Esta inversión de roles está lejos de ser explícita en la escritura de Locke, pero se vuelve bastante inconfundible en la escritura de un teórico como Edmund Burke, que quiere reafirmar los límites entre textos e imágenes, y que quiere desafiar la noción lockeana dominante de las imágenes mentales y las ideas como referentes de las palabras. Burke introduce su *Indagación...* haciéndose eco de las distinciones entre ingenio y juicio que propone Locke:

> La mente del hombre encuentra naturalmente mayor entusiasmo y satisfacción en establecer parecidos que en buscar diferencias; porque al establecer parecidos producimos *nuevas imágenes*, unimos, creamos, agrandamos nuestro stock; pero al hacer distinciones no ofrecemos alimento alguno a la imaginación; la tarea misma es más severa e irritante, y el placer que derivamos de ella es negativo e indirecto... De aquí que los hombres estén mucho más inclinados a la creencia que a la incredulidad. Y es por este principio que las más ignorantes y bárbaras de las naciones se han destacado a menudo en los parecidos, las comparaciones, las metáforas y las alegorías, mientras que han sido débiles para distinguir y ordenar sus ideas. Y es por una razón de esta clase que Homero y los escritores orientales, aunque amantes de las similitudes, y aunque descubren algunas verdaderamente admirables, rara vez cuidan de hacerlas exactas: a ellos les place la semejanza en general, la pintan con viveza, y no hacen mérito de la diferencia que puede hallarse entre las cosas comparadas[9].

El modo oriental y pictórico de escribir carece, como sostuvo Locke, de foco y peculiaridad: pinta "con fuerza", pero no con "exactitud". Hacia el final de su *Indagación*, sin embargo, Burke habrá llevado el argumento de Locke mucho más allá de este punto: la tendencia del lenguaje a provocar imágenes oscuras y confusas, o ninguna imagen, comenzará a parecer normativa. La oscuridad y otros rasgos anti-pictóricos pasarán a ser (por momentos) las características del lenguaje

en general, no solamente del lenguaje poético o primitivo. "Las palabras", dice Burke (siguiendo todavía a Locke), producen "tres efectos en el ánimo del que las oye. El primero es el del sonido; el segundo la pintura o representación de la cosa significada por el sonido; y el tercero el afecto del alma producido por uno de los dos antecedentes, o por ambos" (*Enquiry,* 166). Pero resultará que para Burke el efecto pictórico es marginal, prescindible. Sólo las palabras "simples abstractas" como "azul, verde, caliente, frío y otras semejantes" son "capaces de producir las tres impresiones a que se dirigen las palabras" (*Enquiry,* 166-167). Pero "aun estas" no dependen "para su efecto general" de la imaginación mental:

> Soy de la opinión de que el efecto más general de las palabras... no nace de que pinten en la imaginación las varias cosas que representan: porque habiendo examinado con mucho cuidado mi ánimo, y habiendo persuadido a otros muchos a que examinen el suyo, no hallo que se forme tal pintura una vez de veinte, y cuando se forma, es por un esfuerzo particular de la imaginación (*Enquiry* 167).

Todas las expresiones verbales, entonces, pero *especialmente* la modalidad ingeniosa y pintoresca, resulta ser no pictórica: "a la verdad, el efecto de la poesía depende tan poco de la facultad de formar imágenes sensibles, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su energía, si fuera este el resultado necesario de toda descripción" (*Enquiry,* 170). Burke por momentos habla como si esta cualidad anti-pictórica fuera una propiedad general del lenguaje, pero en sus momentos más cautos, cuando hace discriminaciones juiciosas entre distintas prácticas verbales, la trata, a la manera de Locke, como una propiedad especial de las "lenguas orientales", la poesía y la retórica. El ideal de Locke de un lenguaje racionalmente regulado que presente ideas-imágenes claras y distintas todavía sobrevive en el esquema de Burke, pero sólo en tanto innovación moderna de valor dudoso:

> Puede observarse que por lo general tienen poca energía los idiomas muy cultos, y los que son alabados por su mayor claridad y

> perspicuidad: el francés tiene esta perfección y este defecto. Al contrario, las lenguas orientales, y generalmente las de los pueblos menos cultos, tienen gran fuerza y energía; y esto es muy natural (*Enquiry*, 176).

Si la mente humana es un espejo que refleja imágenes de la naturaleza, Burke tiene sus dudas sobre el valor de "pulirla" para mejorar la claridad intelectual a expensas del poder del sentimiento.

Palabras sublimes e imágenes bellas

Las curiosas vueltas de la diferencia palabra-imagen nunca son tan retorcidas como en el uso que hace Burke de ellas como figuras auxiliares para su distinción entre lo sublime y lo bello. Lo sublime se expresa más apropiadamente en palabras; lo bello pertenece al dominio de la pintura. Sin embargo, estas maneras estéticas no son tratadas como postulados fundamentales en la explicación que da Burke de lo sublime y lo bello, sino que se derivan de una serie de categorías más básicas, las sensaciones de placer y dolor, y sus contrapartes visuales, la claridad y la oscuridad. Para Burke, las palabras son el medio sublime precisamente porque no pueden proporcionarnos imágenes claras:

> Una cosa es aclarar una idea, y otra hacer que *afecte* la imaginación. Dibujando un palacio, un templo o un paisaje, se presenta una idea muy clara de estos objetos; pero dando por concedido que surta algún efecto la imitación, cuando mucho podrá hacer la pintura la misma impresión que el palacio, templo o paisaje hubieran hecho en la realidad. Por otra parte, la descripción más viva y animada que se puede hacer de palabra, da una *idea* muy oscura e imperfecta de tales objetos, pero puede mover más esta descripción que la mejor pintura (*Enquiry*, 60).

Ahora bien, no habría nada que le impidiera a Burke hacer lugar en su esquema para lo que podría llamarse "pintura sublime". Puesto

que él piensa que lo sublime tiene lugar en la naturaleza visible (en escenas amplias e impresionantes, o en exhibiciones de un poder apabullante), y puesto que "las imágenes de la pintura son exactamente similares a las de la naturaleza" (*Enquiry*, 62), parecería lógico imaginar que esas escenas podrían producir efectos sublimes en la pintura. Pero Burke desafía la lógica de su propia posición porque quiere reservar la sublimidad artística o "artificial" para la poesía y el arte verbal. Por ende, cuando se ocupa de la noción de sublimidad en pintura, rechaza el mero intento como algo condenado al fracaso:

> Cuando los pintores han intentado darnos claras representaciones de estas ideas fantásticas y terribles, juzgo que han errado casi siempre: tanto que no sabía si el pintor había intentado hacer alguna cosa burlesca cuando veía cualquier pintura del infierno (*Enquiry*, 63)[10].

Para Burke la oscuridad es sublime precisamente porque implica una frustración de la capacidad de ver. Fisiológicamente, provoca dolor haciéndonos esforzarnos para ver aquello que no se puede comprender[11]. Dado que la pintura es por definición una "representación clara" (y tal vez también porque miniaturiza a sus sujetos), sólo puede lograr lo ridículo intentando producir lo sublime. De modo similar, el lenguaje, en virtud de su incapacidad para presentar imágenes claras y distintas, es naturalmente adecuado para la sublimidad. Por supuesto, Burke podría argumentar a favor de lo bello en el lenguaje tomando como base los sonidos agradables y eufónicos, pero el impulso de su argumento lo aleja de este tipo de afirmación. Todos sus ejemplos literarios favorecen el uso del lenguaje como medio de lo sublime: poder, magnificencia, terror y oscuridad. En teoría no hay nada que le impida al lenguaje representar imágenes claras y distintas, "pero es necesario un acto de voluntad para lograrlo" (*Enquiry*, 170), y algo en nuestra naturaleza física lo vuelve difícil, acaso innecesario[12].

El giro más extraño en la dialéctica de la *Enquiry* de Burke es el conflicto entre las explicaciones que da sobre la producción y el consumo de las palabras sublimes y las imágenes bellas. Ya hemos observado que la facultad del ingenio y su capacidad de "rastrear

parecidos" es un poder productivo de la imagen verbal, pero también que la fecundidad misma de este poder parece cancelarse en su propio exceso, produciendo "un tropel de imágenes grandes y confusas" que son sublimes precisamente "porque son grandes y confusas" (*Enquiry*, 62). El juicio, por otro lado, que busca diferencias y "no ofrece alimento alguno a la imaginación" (18) termina siendo el guardián de las imágenes claras y distintas. Pero obsérvese lo que sucede si coordinamos estas actividades productivas con los principios del dolor y el placer. La percepción de la semejanza, sostiene Burke, está invariablemente asociada con el placer (17-18), mientras que la percepción de la diferencia "es más severa e irritante, y el placer que derivamos de ella es de naturaleza negativa e indirecta" (18). Pero este placer severo e indirecto es exactamente el tipo de sensación que Burke analiza como "deleite", el sentimiento que acompaña la remoción del dolor o su contemplación desde una distancia segura, y que funciona como término clave para explicar cómo el dolor puede convertirse en fuente de placer estético en lo sublime. El proceso placentero de notar semejanzas (ingenio) produce un exceso de imágenes que, en su confusión, producen una sensación de oscuridad dolorosa, la fuente de lo sublime en poesía. El proceso doloroso y laborioso[13] de notar diferencias (juicio) produce claridad, una cualidad que Burke asocia consistentemente con lo bello: "La belleza no debería ser oscura, sino ligera y delicada" (124); "La belleza del ojo consiste primero en su *claridad*" (118); "Puede darse el nombre de idea clara a una idea pequeña" (63), y Burke dedicará una subsección de su *Enquiry* a demostrar que "los objetos bellos son pequeños" (113-114).

He sobre-esquematizado la distinción de Burke entre lo sublime y lo bello en sus relaciones con las oposiciones de palabra e imagen, dolor y placer, oscuridad y claridad, ingenio y juicio. Una mirada más refinada concedería que las palabras no siempre se alinean con la sublimidad, ni las imágenes con la belleza, y que el ingenio y el juicio tienen relaciones complejas con ambos. Lo que esta esquematización nos ayuda a ver, sin embargo, son ciertas tendencias en el argumento de Burke que son muy difíciles de captar a menos que se mapee el movimiento de sus términos clave. Una de estas tendencias

es lo que podría llamarse el principio de la inversión dialéctica, un proceso en el que las oposiciones parecen intercambiar lugares. Por momentos, Burke ve este proceso como una suerte de ley natural, una *coincidentia oppositorum*. Lo sublime y lo bello son tan "opuestos y contradictorios" como "el blanco y el negro" o "el dolor y el placer" (*Enquiry*, 124). Hay una "constante y perpetua distinción" entre ellos, "que nunca debe olvidar el que tenga necesidad de mover las pasiones". Si bien la distinción sigue siendo perpetua, sin embargo, "en la infinita variedad de combinaciones naturales es preciso que esperemos hallar reunidas en un mismo objeto las cualidades que pueden imaginarse más distantes unas de otras" (124). El placer y el dolor pueden coexistir fácilmente en el mismo objeto, dependiendo de si se lo mira desde el punto de vista del consumo o la producción. Hay, además, un principio que va más allá de la "combinación" de opuestos en un único objeto, y que involucra la *transformación* de uno en el otro en los extremos. Así, y aunque Burke asociará la luz y la oscuridad con lo bello y lo sublime, también señalará que "la excesiva luz, superando los órganos de la vista, borra todos los objetos; de modo que en su efecto semeja exactamente a la oscuridad" (80). Burke identificará esta unión de extremos opuestos como un principio de lo sublime: cuando "dos ideas diametralmente opuestas" se "reconcilian en sus extremos", "concurren a producir sublimidad... que en ninguna cosa admite medianía" (81).

Es importante observar que el método dialéctico de Burke, sea que lo elogiemos como retórica sublime o lo denunciemos como auto-contradictorio, está basado en lo que él considera la estructura física de los sentidos humanos. Nuestras pasiones, emociones y modalidades estéticas derivan de una base fisiológica: la economía de placer y dolor y las capacidades receptivas de los distintos órganos sensoriales. Burke rechaza la noción de Locke de que los valores estéticos y sociales deben entenderse como productos de la "asociación" y la educación: "haría poco al caso buscar la causa de nuestras pasiones en la asociación, mientras pueda hallarse en las propiedades naturales de las cosas" (*Enquiry*, 131). Burke sugiere que "una investigación de las causas naturales y mecánicas de nuestras pasiones... añade... doble fuerza y lustre a cualesquiera reglas que demos

sobre tales materias" (140). Esta "doble fuerza" es la confirmación de reglas que parecen haber sido dictadas por la costumbre, la experiencia y el sentido común apelando a un nivel más profundo de necesidad natural. Por supuesto, estas reglas no están confinadas al dominio de la sensación, el sentimiento y la experiencia estética, sino que permean cada nivel de la vida social. La estructura natural de la sensibilidad humana dicta que ciertos rasgos del orden político serán también naturales, de acuerdo con una estética política que llevará a Burke mucho más allá de su interés juvenil en la teoría del arte, hacia la teoría de la revolución política y social.

Política y estética: género y raza

La más infame derivación de valores políticos de la mecánica de la sensación es su conexión de sublimidad y belleza con los estereotipos de género. La sublimidad, con sus fundamentos en el dolor, el terror, el esfuerzo excesivo y el poder es la modalidad estética masculina. La belleza, en contraste, se encuentra en cualidades como la pequeñez, la suavidad y la delicadeza, que inducen mecánicamente una sensación de placer y superioridad afectuosa. (Burke observa el uso de "diminutivos afectuosos", especialmente de parte de "los franceses o los italianos", para referir a "los objetos de amor", en *Enquiry*, 113). No es difícil ver cómo estas categorías estéticas y sensoriales se alinean con las categorías de género. Cuando Burke refuta la noción tradicional de belleza como "fuerza" o "utilidad", el ejemplo sexual es introducido para cerrar su argumento:

> si la belleza de nuestra propia especie dependiese del uso, los hombres serían mucho más amables que las mujeres, y no se mirarían como bellezas sino la fuerza y la agilidad únicamente. Pero dar a la fuerza el nombre de belleza, tener una sola denominación para las cualidades de una Venus y de un Hércules, tan distintos en casi todos los aspectos, sería una extraña confusión de ideas y un raro modo de abusar de las palabras (*Enquiry*, 106).

Y recurre a un ejemplo similar para refutar la noción de que la "*perfección* es la causa constitutiva de la belleza":

> tan lejos está la perfección, considerada como tal, de ser causa de la belleza, que en el sexo femenino, en el que es más relevante esta cualidad, lleva casi siempre consigo la idea de debilidad e imperfección. Las mujeres saben muy bien esto, por lo que aprenden a cecear, a titubear cuando andan, y a afectar debilidades, y aun dolencias. En todo esto las guía la naturaleza (*Enquiry*, 110).

La subsiguiente elaboración que hace Burke de la diferencia de género vuelve claro que la considera no solamente una cuestión de decoro sensorial o estético, sino también como una figura de los fundamentos naturales de todo orden político y cósmico, la estructura universal de la dominación, el dominio y la esclavitud: "la sublimidad... siempre se halla en objetos grandes y terribles; la belleza, en los pequeños y agradables: nos sometemos a lo que admiramos; pero amamos lo que se somete a nosotros" (113). Esta estética natural de la dominación se extiende desde la familia ("la potestad de los padres... impide que les tengamos tanto amor como a nuestras madres", 111) al estado (miedo y admiración son las emociones que debe evocar el líder), y de allí a los terrores del Dios-padre.

Debemos apuntar que Burke describe la imposición sensorial de la sublimidad en estas figuras de autoridad como una estrategia de privación visual. El padre es distante; la madre es íntima y accesible:

> Los gobiernos despóticos, que están fundados en las pasiones de los hombres, y principalmente en la del temor, apartan de la vista a su jefe en cuanto pueden. Muchas religiones han observado la misma política: casi todos los templos de los gentiles eran oscuros. Aun hoy día los americanos en sus bárbaros templos guardan el ídolo en una parte oscura de la barraca destinada al culto (*Enquiry*, 59).

El dios invisible de la tradición judeo-cristiana, con todas sus prohibiciones contra las representaciones visuales, es simplemente la perfección abstracta de esta teoría de la sublimidad. La palabra, el informe verbal indirecto, no la accesibilidad directa de la imagen, es el medio apropiado para este dios, e incluso la palabra debe ser utilizada con prudencia, con la "oscuridad juiciosa" (59) de un Milton. Por supuesto, la prohibición contra los ídolos puede extenderse a las palabras en la medida en que son una representación. Así, el nombre de Dios no puede pronunciarse o, menos aún, escribirse.

Por supuesto, la asociación que propone Burke entre poder y oscuridad está sujeta a una excepción muy notable y obvia, un caso en el que las relaciones de poder entre amo y esclavo contradicen directamente las relaciones estéticas de luz y oscuridad. Al refutar la afirmación de Locke de que "la oscuridad no es naturalmente una idea del terror" sino que se vuelve terrible por su asociación con los relatos supersticiosos, Burke cuenta la curiosa historia de:

> un muchacho que había nacido ciego y continuado así hasta los trece o catorce años de edad; entonces le batieron una catarata, y con esta operación recibió la vista. Entre las muchas particularidades notables de sus primeras percepciones... la primera vez que el muchacho vio un objeto negro, le causó gran disgusto, y... viendo casualmente algún tiempo después a una negra, le causó mucho horror su vista (*Enquiry*, 144).

Es difícil resistir el pensamiento de que el "mucho horror" frente a la mujer negra (en contraste con el mero "disgusto" que le causó el objeto) le debe tanto al choque de sensibilidades estéticas y políticas como a la mecánica de la visión. La figura duplicada de la esclavitud, de la servidumbre sexual y racial, aparece en los colores naturales del poder y la sublimidad. Este tipo de mezcla incongruente de poder y debilidad, la confusión de señales sensoriales y estéticas y los órdenes "naturales" del género, la clase social y las modalidades simbólicas, serán, como veremos, la base de las imágenes de la Revolución francesa que propone Burke[14].

Los franceses y el sublime especular

A menudo se ha observado que hay una suerte de discrepancia entre la obvia preferencia de Burke por lo sublime como modalidad estética y su respuesta al acontecimiento político más sublime de su vida, la Revolución francesa[15]. El modo más directo de dar cuenta de esta discrepancia es simplemente argumentar que la sublimidad es una cosa en el arte y en la naturaleza, y otra cosa en la política. La suerte de fecundidad imaginativa que produce ingenio poético se vuelve una fuerza peligrosa en el mundo real:

> Cuando los hombres han permitido que influya largo tiempo una idea sobre su imaginación, de tal modo se apodera de ella que excluye a casi todas las demás y, por decirlo así, hace que no esté dividido su ánimo para que sea aquella más libre e ilimitada. Cualquier idea basta para esto, porque es evidente atendiendo a la infinita variedad de causas que producen la demencia (*Enquiry*, 41).

Este tipo de demencia es permitida en el dominio de la estética. La descripción de Virgilio de la caverna de Vulcano es, de acuerdo con Burke, "más extravagante y absurda" en su proliferación de imágenes que "las quimeras de los locos", y por lo tanto es "admirablemente sublime". Cuando "el ánimo se precipita fuera de sí mismo por este tropel de imágenes grandes y confusas, las cuales afectan por estar amontonadas y confundidas", el efecto es sublime como metáfora poética, pero meramente peligroso cuando se literaliza en el comportamiento de la multitud.

Hay dos problemas con esta explicación directa. El primero, acaso trivial, es que le atribuye a la *Indagación* de Burke una distinción entre un sublime verdadero (estético) y un sublime falso (político) que sólo se vuelve operativo cuarenta años más tarde en ocasión de la Revolución francesa. El segundo problema, más serio, es que tal distinción desafiaría todo el énfasis de Burke (en la *Indagación* y en su escritura posterior) en la continuidad de las sensibilidades estéticas y políticas. Los padres, los estadistas y las deidades *deberían* ser sublimes; si la política es una cuestión de poder y sentimiento, entonces no hay modo de mantener la estética de lo sublime fuera

de ella. ¿Es la respuesta posterior de Burke a la Revolución un abandono de la conexión entre estética y política? ¿O implica, como sugiere Isaac Kramnick, un desplazamiento de una categoría estética a otra como categoría "natural" para el gobierno, un remplazo de las "virtudes sublimes del liderazgo de Pitt" por las "bellas virtudes" del gobierno de partido?[16]

Observemos el modo en que Burke sintetiza el nuevo y peligroso sublime político en su *Appeal from the New to the Old Whigs* [Llamado de los nuevos a los viejos Whigs] (1791):

> Ahora es obvio para el mundo que una teoría del gobierno puede convertirse en una causa de fanatismo tan fuerte como el dogma en una religión. Hay un límite a las pasiones de los hombres, cuando actúan desde el sentimiento; ninguno cuando están bajo la influencia de la imaginación. Remuévase un agravio y, cuando los hombres actúan desde el sentimiento, se avanza mucho hacia tranquilizar una conmoción. Pero la buena o mala conducta de un gobierno, la protección que los hombres han disfrutado o la opresión que han sufrido bajo él, no tienen ninguna importancia cuando una facción, procediendo sobre fundamentos *especulativos*, es caldeada contra su forma[17].

Queda claro en este pasaje que Burke está trabajando desde la misma psicología que da cuenta de la producción de lo sublime verbal y retórico en la *Indagación*: la sobreproducción de imágenes visuales por parte de la "imaginación" se vuelve a enfatizar por el añadido de la palabra "especulativos", un término que no juega un rol significativo en la *Indagación*. Y hay otra palabra clave en este pasaje que sugiere que Burke percibe que se ha alejado un poco de una posición previa, la palabra "ahora". "*Ahora* es obvio... que una teoría del gobierno puede convertirse en una causa de fanatismo tan fuerte como el dogma en una religión". Esto no fue siempre tan obvio; de hecho, una de las principales afirmaciones de Burke sobre la Revolución francesa es que nadie pudo haberla previsto:

> La historia y los libros de especulación (como ya he dicho) no les enseñaron a los hombres a prever estas cosas, y mucho menos a

> resistirlas. Ahora que ya no son una cuestión de sagacidad, sino de experiencia, de nuestra propia experiencia, sería injustificable volver a los registros de otros tiempos para que nos instruyan en el manejo de aquello que nunca nos permitieron prever (*On the Policy of the Allies* [Sobre la política de los aliados] [1793], 4:470).

Lo que podría haberse previsto sobre la base de las especulaciones sagaces de Burke sobre la estética era que una nación conocida por su racionalidad, bendecida con un lenguaje "pulido", del tipo que es elogiado por su "claridad y perspicuidad superior", al costo de ser "deficiente en fuerza" (*Enquiry*, 176), habría tenido el buen juicio de evitar una revolución. El "tropel de imágenes grandes y confusas" que Burke cita como ejemplo de sublimidad poética incluía ítemes proféticos como "una torre, un Arcángel, el sol saliendo por entre nubes, o un eclipse, la ruina de los monarcas y las revoluciones de los reinos" (*Enquiry*, 62), y estas imágenes han de encontrarse no en las bellezas frías del verso neoclásico francés, sino en el poeta inglés por antonomasia, John Milton. Podríamos haber esperado una revolución de los ingleses, hablantes de una "lengua convincente y energética" ideal para lo sublime, o para los halagos de la retórica revolucionaria. La nación de pintores, racionalistas y conocedores parecería ser naturalmente inapropiada para el fanatismo y la energía requeridos para una revolución:

> En esto funda el Abate Du-Bos una crítica en que dice que la pintura lleva ventajas a la poesía al punto de mover las pasiones, principalmente porque representa las ideas con más claridad. Yo creo que lo que hizo a este excelente juez caer en tal error, si lo es, fue su sistema, al cual halló más conforme de lo que a mí me parece que es a la experiencia. Yo conozco a muchos que admiran y aman la pintura, y sin embargo miran las pinturas que son objeto de su admiración, con bastante frialdad, en comparación del ardor que excita en ellos la lectura de algunos fragmentos de retórica y poesía. Nunca he podido percibir que la pintura tenga mucha influencia sobre las pasiones de la gente vulgar. Es cierto que esta clase del pueblo no entiende muy bien cuáles son los mejores géneros de

> pintura, así como no conoce tampoco los mejores de poesía. Pero es ciertísimo que mueve muy fuertemente sus pasiones un predicador fanático, o los romances de Chevy-chace, o los Niños del bosque, y otros poemas y cuentos populares que corren entre estas gentes. No sé de pintura alguna, mala o buena, que produzca el mismo efecto. De manera que la poesía, con toda su oscuridad, tiene un poder más general y absoluto sobre las pasiones que el otro arte (*Enquiry*, 61)[18].

Este pasaje captura la entera base estética de la perspectiva de Burke de la diferencia entre Francia e Inglaterra como naciones del ojo y el oído, de la pintura y la expresión verbal (especialmente oral), de la experiencia sistemática y la experiencia personal, del "juicio" frío y las "pasiones" cálidas. Al mismo tiempo, sin embargo, revela la brecha entre la comprensión de Burke de esta diferencia en la *Indagación* y su posterior explicación de la misma en las *Reflexiones sobre la Revolución*. Lo que Burke ha aprendido entre 1757 y 1790 es que el francés, el "excelente juez" cuyo "sistema" lo lleva por el mal camino en cuestiones estéticas, podría derivar una imprevista calidez, pasión y energía de la claridad de ese sistema. Lo que Burke no había tenido en cuenta en 1757 era la posibilidad de una alianza entre las facultades de la imaginación y la razón, una alianza que se manifestaría en una explosión de especulación abstracta y construcción de sistemas, la creación de una multitud de imágenes grandes y *claras* que derivarían su poder de la autoridad de la ciencia y las matemáticas. Cuando Burke decía que "una idea clara es otro nombre para una idea pequeña" (*Enquiry*, 63) no había contado con el surgimiento de la "ideología", lo sublime de la revolución racional.

En efecto, en 1757 le había parecido que la claridad racional y las "especulaciones matemáticas" no podían excitar pasiones interesadas en lo sublime o lo bello:

> y de esta absoluta indiferencia y tranquilidad del ánimo es de donde se derivan algunas de las principales ventajas de las especulaciones matemáticas; porque nada hay en ellas que interese a la imaginación, y porque el juicio se pone libremente a examinar el punto con imparcialidad (*Enquiry*, 93).

Para 1790, Burke había comenzado a ver a las matemáticas, y de hecho a toda la "filosofía experimental" bajo una nueva luz, como agente de una nueva clase de pasión fría y teórica:

> Su imaginación no está fatigada por la contemplación del sufrimiento humano a lo largo del salvaje desperdicio de los siglos, sumado a siglos de miseria y desolación. Su humanidad está en su horizonte; y, como el horizonte, siempre vuela antes que ellos. Los geómetras y los químicos -los primeros por los huesos de sus diagramas, los segundos por el hollín de sus calderas- tienen tendencias que los hacen más que indiferentes a esos sentimientos y hábitos que son el sostén del mundo moral[19].

Para Burke, una "idea clara" ya no es una "idea pequeña". Al igual que la geometría racional del punto de fuga en el horizonte ha producido una indiferencia sublime hacia los "sentimientos y hábitos", la "humanidad" que los especuladores revolucionarios quieren posponer hasta que el "horizonte", la revolución completa, haya sido alcanzado.

Los ingleses y lo sublime verbal

Si bien Burke pudo no haber anticipado que "una teoría del gobierno", con todas sus ideas claras y sistemáticas, podía convertirse en "una causa de fanatismo tan fuerte como el dogma en una religión", no fue sorprendido sin términos para lidiar con él. Incluso podría decirse que su anatomía de lo sublime, con su idea de que lo sublime tiene su origen en la imaginación, predijo algo por el estilo. Y podríamos también volver a su ensayo sobre lo sublime y lo bello en busca de los términos en los que se opuso a y criticó este sublime imaginativo y especular. Los términos opuestos son *sentimiento* y *experiencia*: "Hay un límite a las pasiones de los hombres cuando actúan desde el sentimiento; ninguno cuando actúan bajo la influencia de la imaginación"[20]. A la tendencia de las imágenes a proliferar incesantemente en el proceso de la especulación abstracta, Burke

puede oponerles las "ideas oscuras" de la poesía, la retórica y la tradición inglesas. La sublimidad inglesa, el fanatismo inglés, tendrán su centro en la palabra, no en la imagen; en la religión, no en una teoría del gobierno; en la experiencia, no en la especulación. El fanático inglés será un predicador; el pueblo inglés será conmovido por el sonido de su voz, o por las baladas y relatos populares que conmueven sus pasiones.

En efecto, si llevamos la anatomía de Burke lo suficientemente lejos en sus sentimientos iconoclastas y anti-visuales, podríamos leer en ella una afirmación de que lo sublime verbal finalmente no tiene nada que ver con las imágenes, sean estas claras *u* oscuras:

> A la verdad, el efecto de la poesía depende tan poco de la facultad de formar imágenes sensibles, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su energía si fuera este el resultado necesario de toda descripción. Porque aquella unión de palabras enérgicas que es el instrumento más poderoso de la poesía perdería su fuerza muchas veces y al mismo tiempo su propiedad y consistencia (*Enquiry*, 170).

Burke ilustra este punto con un pasaje de Virgilio que, como hemos observado antes, ejemplifica lo sublime como extravagancia y confusión:

> Me parece que hay aquí una sublimidad admirable; pero si miramos con atención y frialdad el género de imágenes sensibles que necesariamente ha de formar una combinación de ideas de esta clase, no pueden parecer más extravagantes y absurdas las quimeras de los locos que una pintura como esta... En estos casos no se requiere una conexión pintoresca, porque ninguna pintura real se forma; y de ningún modo es menor esto por el efecto de la descripción (*Enquiry*, 171).

El análisis que Burke había hecho de Milton sugería que el efecto sublime era un *producto* de las imágenes confusas "que *afectan por* estar amontonadas y confundidas" (*Enquiry*, 62; mi énfasis). Pero ahora Burke parece querer desplazar el énfasis, y rechazar toda

necesidad de una conexión pintoresca. Los signos de esta lucha con la perspectiva pictórica del lenguaje que sostiene Locke son evidentes: la descripción de Virgilio es una imagen "extravagante y absurda"; entonces no es una imagen. Una ambigüedad similar tiene lugar en su afirmación de que "tan lejos está la claridad de la imagen" en la expresión verbal "de ser absolutamente necesaria para tener influencia sobre las pasiones, que se puede trabajar sobre ellas sin presentar ningún tipo de imagen". ¿Son las imágenes claras las que se repudian aquí, o cualquier tipo de imagen, clara u oscura, organizada o confusa?

Sea cual fuere la respuesta, el quid del deseo de Burke es inconfundible: quiere seguir la pista de lo sublime verbal no hasta la oscuridad de las imágenes verbales sino hasta una fuente positiva. Tan fuerte es este deseo que Burke llega a sentirse incómodo con la noción de que las palabras tienen una conexión con las *ideas*, puesto que una idea, en la teoría que Burke quiere corregir, aparece invariablemente equiparada con una imagen. Cita la descripción del infierno de Milton: "Peñascos, lagos, cuevas y pantanos,/ Simas, lagunas y mortales sombras/ Un horrible universo de la muerte":

> Esta idea o afecto causado por una sola palabra, y que solamente una palabra pudiera unir a las demás, produce una gran sublimidad, a la cual da mayor realce todavía lo que sigue, *un universo de muerte*. Aquí hay además dos ideas que solo puede representar el lenguaje, y un grande enlace de ellas, más asombroso de lo que pudiera concebirse; si pueden llamarse ideas las que no presentan ninguna imagen distinta al entendimiento (*Enquiry*, 175).

Burke reconoce que "parece una materia muy rara para disputar con cualquiera, la de si tiene o no tiene ideas" (168), pero esto es precisamente lo que quiere discutir: "por extraño que parezca, muchas veces no podemos saber qué ideas tenemos de las cosas, o si tenemos alguna de ciertas materias" (168). Burke aduce entonces "dos ejemplos notables de que es posible que un hombre oiga las palabras sin tener idea alguna de las cosas que representan, y que sea después capaz de decírselas a otros combinadas de un modo nuevo". Los ejemplos son los de un poeta ciego y un profesor de matemáti-

cas ciego, el primero capaz de describir "objetos visuales con... viveza y exactitud"; el segundo "daba excelentes lecciones sobre la luz y los colores" (168-169).

¿Cuál es entonces el otro principio que le da al lenguaje su poder de comunicar y afectar las emociones, si no se lo encuentra en las imágenes, las ideas y la imaginación? La respuesta de Burke, quiero sugerir, debe encontrarse en sus nociones de *simpatía* y *sustitución*. El "negocio" de la poesía y la retórica es más "mover por simpatía que por imitación, y mostrar más bien el efecto que hacen las cosas en el ánimo del que habla o de otros, que presentar una idea clara de las cosas mismas". Estrictamente hablando, sólo en la poesía dramática, en la que los discursos imitan las cosas que los hombres dicen (pero no las cosas de las que hablan) pueden pensarse las palabras como "imitaciones". Sin embargo, en el habla ordinaria, y en la poesía o la retórica, el lenguaje "obra principalmente por sustitución, por medio de los sonidos, los cuales surten el mismo efecto que la realidad, por razón de la costumbre" (173). Las palabras producen su efecto por simpatía, sustitución y sonido, en contraste con los mecanismos de la producción de imágenes: la imitación, el parecido y la visión.

Observar esto, no obstante, es también observar que las palabras están en última instancia separadas de lo que hemos considerado previamente como la fuente del sublime verbal, la imaginación, que nota los "parecidos" y crea nuevas imágenes. En esta interpretación antipictórica del lenguaje, los efectos de las palabras tienen solo una conexión atenuada e indirecta con las partes inferiores de la naturaleza humana; su efecto es producto de la costumbre, el hábito y la aculturación. La pasión primaria que les da origen es la simpatía, la primera de las pasiones sociales, la pasión por medio de la que "entramos en las preocupaciones de los otros" por un proceso de "sustitución". El vínculo social es también el vínculo semiótico: las palabras están ligadas a las cosas y los sentimientos por la misma fuerza que liga al hombre con el hombre, un instinto que reúne las cosas diferentes.

El desacople que propone Burke de palabras e imágenes, la localización de su poder en los efectos de la costumbre, el hábito y la asociación, tiende a alejar el sublime verbal del sublime natural, a

alejarlo de la respuesta mecánica inmediata de nuestra naturaleza a los objetos terribles y peligrosos. "Todo el poder que las palabras tienen sobre las pasiones, sea el que fuere, no se deriva de la representación que hacen en el entendimiento de las cosas por que se ponen" (*Enquiry*, 164). El mecanismo de lo sublime verbal, de las palabras poderosas, está mediado por el hábito:

> Tales palabras no son más que meros sonidos realmente; pero unos sonidos que usándose en ocasiones particulares en que recibimos algún bien o sufrimos algún mal, o en que vemos a otros en tal estado de bien o de mal; y oyéndolos aplicar a otras cosas o sucesos interesantes, y aplicándose en tal variedad de casos, que prontamente sabemos por hábito a qué cosas corresponden, producen en el ánimo, siempre que se mencionan después, efectos semejantes a los que producen en las ocasiones particulares en que se usan (165).

El efecto de estos "meros sonidos" está incluso distanciado del dominio de lo sublime en los sonidos naturales. Los gritos de los animales, por ejemplo, "no son meramente arbitrarios", y por lo tanto "nunca dejan de entenderse bastante, lo cual no puede decirse del habla" (84). El habla, precisamente por su naturaleza arbitraria, modera todo lo que media, de modo que pueda proporcionar aun las más dolorosas y repugnantes imágenes de los sentidos con la "distancia" requerida para el deleite y la sublimidad:

> Ningún olor o gusto puede producir una sensación grandiosa, salvo los amargos excesivos y los hedores intolerables. Es cierto que estas afecciones del olfato y del gusto, cuando están en todo su vigor y cargan directamente sobre el órgano del sentido, causan una simple pena que no lleva consigo ninguna suerte de deleite; pero cuando son moderadas, como en una descripción o narración, vienen a ser unas fuentes tan genuinas de sublimidad como el que más, y esto por el mismo principio que un dolor moderado (85).

Debe considerarse entonces que Burke argumenta a favor de dos teorías de lo sublime en su *Indagación*. La primera está basada en la

imaginación, la mecánica de la sensación, y controlada sobre todo por metáforas visuales y pictóricas: sombras y luz, oscuridad y claridad. La otra, que aparece muy claramente en la sección final de la *Indagación*, es decididamente anti-visual, anti-pictórica y emplea la terminología del sentimiento, la simpatía y la asociación o sustitución habitual. En términos retóricos modernos, podríamos decir que la primera teoría está basada en la metáfora y en el símil, y en las nociones de parecido y semejanza; la segunda es metonímica, basada en vínculos arbitrarios y habituales. Este segundo sublime es el sublime moderado porque su base en un sentimiento convencional y afectado por la cultura impone un límite a las pasiones, mientras que el sublime visual, especulativo e imaginativo no tiene límites y es el tipo de pasión que lleva a la revolución. La diferencia entre el sublime falso y especulativo francés y el verdadero sublime verbal inglés estaba de algún modo latente en la *Indagación*, esperando la ocasión que le diera aplicación.

Habla inglesa y escritura francesa

La preferencia de Burke por el sublime verbal moderado es consistentemente ejemplificada por un análisis del lenguaje como un medio sobre todo oral, no escrito. La escritura, la traducción del habla a un "lenguaje visible", sencillamente no figura en la estética de la *Indagación*. Sin embargo, Burke hizo comentarios sobre las diferentes funciones del habla y la escritura en sus discusiones sobre la historia de "la ley y las instituciones", vinculando las "maneras" y las "costumbres" con la tradición oral, mientras que la noción de "ley positiva" tiene que esperar la llegada de las letras:

> Si bien gentes tan bárbaras como los alemanes no tienen leyes, en cambio tienen costumbres que funcionan en su lugar; y estas costumbres operan entre ellos mejor que las leyes, porque se vuelven una suerte de Naturaleza tanto para los gobernantes como para los gobernados[21].

En este estado primitivo (Burke se refiere a los antiguos sajones cuando habla de los "alemanes"):

> La autoridad, por más grande que fuera, nunca podía por su naturaleza llegar al despotismo; porque todo acto despótico habría conmovido el único principio que sostiene esa autoridad, la buena opinión general. Por otro lado, no podría haber estado limitada por ninguna ley positiva porque las leyes apenas pueden subsistir entre gentes que no usan las letras. Era una especie de poder arbitrario, suavizado por la popularidad de la que surgió (*Works*, 7:292).

El elogio que hace Burke de la democracia primitiva de una sociedad regulada por la tradición oral antes que por la ley escrita es matizado más adelante por el reconocimiento de que la escritura permite mejoras y reformas. La tradición oral, sin la levadura de los efectos progresivos de la escritura, puede mantener a un pueblo en una condición bárbara y miserable (Burke menciona las "costumbres antiguas" de los irlandeses, que "impiden toda mejora y... perpetúan la corrupción" [*Works*, 7:414]). Su posición básica, como siempre, se elabora como un compromiso, pero con el equilibrio desplazado hacia el imperio del hábito, las maneras y los fundamentos oralmente transmitidos del orden social. Las antiguas costumbres sajonas "funcionaban mejor que las leyes", y proveían una estructura que se mantenía como base para las leyes posteriores: "así se delinearon los bosquejos vagos e incorrectos de nuestra Constitución, que desde entonces ha sido tan noblemente modelada y terminada" (*Works*, 7:293). "Las letras", que hacen posible la codificación de la ley en una forma fija y públicamente visible, quedan relegadas a la posición secundaria de "modelar" y "terminar" lo que ha sido establecido por la sabiduría inmemorial de la tradición oral.

Si esta es su forma de entender la relación entre habla y escritura, podemos imaginar cuál será la reacción de Burke a la exigencia de Thomas Paine de que una constitución debe ser escrita y existir en "forma visible". Paine había insistido en que,

> una constitución no existe solamente en las palabras, sino en los hechos. No tiene una existencia ideal, sino real; y cuando no puede

> producirse en forma visible, no existe. Una constitución *antecede* al gobierno, y un gobierno no es más que la criatura de una constitución[22].

Citando este pasaje de *Los derechos del hombre* en su *Llamado de los nuevos a los viejos whigs* (1794), Burke rechazó con desdén las palabras de Paine: "tales palabras", dijo, "no merecen otras cosa que la refutación de la justicia criminal" (4:161). Burke se negó a responder la acusación de que la constitución inglesa era invisible y no escrita. Su rol era dar testimonio de su propia percepción de la "constitución" real como un organismo similar a un cuerpo humano, constituido como una comunidad de los sentidos con poderes y privilegios bien diferenciados, un ser mixto con conductas naturales y convencionales, una criatura de la biología y el hábito, de placer y dolor, sociedad y auto-preservación. La constitución de Burke era así tanto política como estética, estaba implicada en juicios de moralidad y gusto, y preservada por las costumbres inmemoriales transmitidas en la tradición viva de un lenguaje nacional. No es sorprendente que Burke considerara a la *Declaración de los Derechos del Hombre* unas "irrisorias e imprecisas hojas de papel" (*Reflections*, 100-101); ni que no pudiera encontrar nada que admirar en las constituciones escritas formuladas por los especuladores y los geómetras de Francia, cuyas imaginaciones han conquistado sus sentimientos. "La constitución en los papeles es una cosa", dice Burke, "y es otra cosa en los hechos y en la experiencia"[23].

Estas dos constituciones, la primera una "forma visible"; la segunda invisible y auditiva, son muy parecidas a los dos sublimes de la *Indagación* de Burke. Idealmente, se combinarían para producir una "constitución mixta" indisoluble, una imagen del carácter y la forma de gobierno ingleses ideales. Burke quería hablar, tanto en estética como en política, "no como partidario de un miembro particular de nuestra Constitución, sino como una persona unida fuertemente y por principios a todos ellos" (*Works*, 5:99). Sabía que, en la comunidad de los sentidos, como en la de las personas, "una constitución compuesta de *poderes equilibrados* debe ser siempre algo delicado" (*Works*, 4:98); una consistencia abstracta sólo puede

alcanzarse llevando todas las pasiones estéticas, como las políticas, a una única fuente. Su miedo de que la enfermedad francesa de la "especulación" derrocaría este tipo de constitución produjo una reacción que hizo que este equilibrio delicado sea imposible de sostener, y lo llevó a una retórica que puso de manifiesto los valores políticos y estéticos sobre los que se basaba.

"Las pinturas horribles del Señor Burke". Reflexiones sobre la Revolución

El apego imparcial de Burke a los principios diferentes y opuestos que componían la "constitución mixta" de la naturaleza humana tuvieron su prueba más severa en su respuesta a la Revolución francesa. Como manifiesto de sus principios políticos, las *Reflexiones sobre la Revolución francesa* (1790) siguen siendo enteramente consistentes con los axiomas de moderación y respeto por la tradición que conformaron toda su carrera. En el novel del efecto retórico y estético, sin embargo, generalmente se reconoce que su habitual moderación dio lugar al extremismo y al exceso. Su dependencia de un análisis detallado de las circunstancias que rodean todo acontecimiento político dio paso al tipo de exceso imaginativo que deploraba en los franceses. En particular, su tendencia a proyectar y a detenerse en los "espectáculos" de la Revolución sin tener en consideración sus causas antecedentes o su exactitud histórica produce en sus intercambios con los liberales y radicales de la década de 1790 una simetría terrible y fatal, una tendencia a imitar y parodiar la retórica de la oposición de un modo que le proporciona una insospechada ironía a la noción de "reflexiones".

La más famosa de las que Paine llamó "las pinturas horribles del Sr. Burke" (*Rights*, 287) es su explicación del "espectáculo atroz del seis de octubre de 1789", cuando la "multitud canallesca" invadió los departamentos de María Antonieta, obligando a "esta mujer perseguida... a huir casi desnuda" (*Reflections*, 84). Burke sigue este espectáculo excitante con escenas de violencia igualmente espeluznantes: una "matanza no provocada, no resistida y promiscua" deja

"al palacio más espléndido del mundo... nadando en sangre, contaminado por la masacre y cubierta de miembros desparramados y cuerpos mutilados" (*Reflections*, 84). "Los prisioneros reales" son llevados del palacio "entre los gritos más horribles, y chillidos estridentes, y danzas agitadas, y contumelias infames, y todas las abominaciones impronunciables de las furias del infierno, bajo la forma abusada de las mujeres más canallas" (85). Burke se preocupa especialmente por enfatizar el carácter sexual y particularmente femenino de la violencia, aludiendo acaso a la noción popular de que en la marcha a Versailles había hombres vestidos de mujeres[24]. Construye entonces un espectáculo que satisface todas las exigencias del sublime especular: es confuso, oscuro -un "tropel" de imágenes- y está lleno de violencia y peligro. Pero también contiene esas señales invertidas que, como el primer encuentro del niño ciego inglés con una mujer negra en la *Indagación*, producen un horror especial: esta es una violencia no natural y femenina, una inversión del orden natural de la fuerza y la debilidad; acaso aun peor, la "forma abusada" de una multitud travestida.

¿Qué es lo que hizo que el maestro de la moderación y la rigurosidad cayera en esta explicación, que según las apariencias parece exagerada? La mejor respuesta parece ser una imagen previa de los mismos acontecimientos, ofrecida por el Doctor Richard Price en un sermón ante la Sociedad para la Información Constitucional en noviembre de 1789. Price, como muchos liberales ingleses, vio los días de octubre como un augurio de la revolución pacífica, la reconciliación de Luis XVI con la Asamblea Nacional y el pueblo francés. Burke describe el discurso de Price como una espectacular pieza de teatro revolucionario:

> Debe haber un gran cambio de escena; debe haber un efecto teatral magnífico; debe haber un gran espectáculo para excitar la imaginación... El Predicador encontró todo esto en la Revolución francesa. Esto le da una calidez juvenil a todo su cuadro. Su entusiasmo se enciende a medida que avanza; y cuando llega a su perorata, es puro fuego. Entonces, contemplando desde la cima de su púlpito el

estado libre, moral, feliz y floreciente de Francia, como en una vista aérea de la tierra prometida, estalla en su siguiente arrebato (77-78).

A continuación, Burke cita un "mis ojos han visto tu salvación" del discurso de Price. La "visión desde la cima" de Price, funde tipológicamente la procesión triunfal del Rey Luis y el pueblo de Versailles a París con la entrada de Cristo en Jerusalem y la entrada de los israelitas en la Tierra Prometida. Lo que Price considera una escena de salvación tanto para el rey como para el pueblo, es para Burke un espectáculo obsceno y pagano:

> Estas orgías tebanas y tracias, llevadas a cabo en Francia... Les aseguro, encienden el entusiasmo profético en los espíritus pero de muy poca gente en este reino; aunque un santo y un apóstol que pueden tener revelaciones propias, y que han derrotado por completo todas las supersticiones mezquinas del corazón, pueden inclinarse a pensar que es pío y decoroso compararlas con la entrada en el mundo del Príncipe de la Paz (85).

¿Se trata de un cuadro de orgías paganas o de una escena de triunfo cristiano? ¿Luis XVI como víctima sacrificial o como mesías revolucionario? La retórica de las imágenes ideológicas rivales no ofrece una apertura para la mediación o la negociación, ni un modo para que una visión se comunique con la otra excepto por obra de la inversión y la parodia. Burke parece ser consciente del modo en que su propio "cuadro" está arrastrando su imaginación, aunque su procedimiento típico sea proyectar esta actividad sobre los adversarios, a los que ve componiendo los cuadros a los que él simplemente responde con "sentimiento natural". El rumor de que algunos obispos estaban involucrados en conspiraciones contra-revolucionarias y de que estaban en peligro de ser arrestados o asesinados es convertido por Burke en una pintura histórica:

> El asesinato real de los obispos, aunque pedido por muchas exclamaciones sagradas, también fue deficiente. Un grupo de matanzas regicidas y sacrílegas fue en efecto bosquejada, pero sólo bosquejada.

> Infelizmente fue dejado inconcluso, en esta gran pieza histórica sobre la masacre de los inocentes. Cuál será el gran maestro de la escuela de los derechos del hombre que con su robusto pincel lo termine es algo que se verá en el futuro (86).

¿Burke está aplicando aquí su observación de la *Indagación* de que los "bosquejos inconclusos de un dibujo... me agradaban más que la mejor de las terminaciones" (*Enquiry*, 77)? ¿Es consciente de su propia actividad retórica cuando confiesa que "puede haberse detenido demasiado en el espectáculo atroz del seis de octubre de 1789, o haberle dado demasiada amplitud a las reflexiones que han surgido en mi mente" (93)? Si esto es así, inmediatamente suprime su conciencia del exceso imaginativo al sostener que es sólo la influencia corruptora de la revolución, que ha "intentado destruir en nuestro interior todo principio de respeto" y lo ha hecho sentirse "casi obligado a pedir disculpas por albergar los sentimientos comunes de los hombres" (93).

La superación de sus recelos respecto de la exhibición de sus "reflexiones" sobre el espectáculo revolucionario lo lleva directamente a una meditación sobre la naturaleza del espectáculo, una meditación que le permitirá caracterizar sus sentimientos como los impulsos naturales de su ser estético, el mismo tipo de impulsos que bosquejó en la *Indagación*, impulsos radicalmente diferentes de los sentimientos "no naturales" del Reverendo Price y el francés:

> ¿Por qué me siento tan diferente a como se siente el Reverendo Price? Por esta razón sencilla: porque es *natural* que me sienta así; porque estamos hechos de manera de ser afectados por tales espectáculos con sentimientos melancólicos dada la condición inestable de la prosperidad mortal, y la tremenda incerteza de la grandeza humana; ...La alarma nos lleva a la reflexión; nuestras mentes (como se ha observado hace mucho) se purifican por el terror y la pena... Algunas lágrimas me caerán si ese espectáculo se exhibiera en el teatro. Me avergonzaría mucho encontrar en mí ese sentido superficial y teatral de angustia pintada, mientras que podría regocijarme de encontrarlo en mi vida real. Con esa mente pervertida, nunca me atrevería a mostrar mi cara en una tragedia (94).

"El teatro", concluirá Burke, "es una mejor escuela de sentimientos morales que las iglesias". Ningún poeta "se atrevería a presentar tal triunfo como algo de lo que regocijarse... Lo rechazarían en el escenario moderno, tal como hicieron alguna vez en el escenario antiguo... En el teatro, la primera mirada intuitiva, sin ningún proceso de razonamiento elaborado" (94), demuestra cuál debe ser la respuesta verdadera y "natural" a este tipo de espectáculo.

Lo que Burke olvida, por supuesto, es una cierta ambigüedad con respecto a quién es el pintor de este espectáculo, quién es el autor de las "reflexiones" que se exhiben, quién ha compuesto la escena trágica que están presentándonos. La autoría de estas "pinturas horribles" es precisamente lo que Paine pondrá en cuestión:

> En cuanto a las pinturas trágicas por medio de las que el Sr. Burke ha ultrajado su propia imaginación, y por las que quiere operar sobre las de sus lectores, están muy bien pensadas para las representaciones teatrales, en las que los hechos se fabrican por amor al espectáculo, y acomodados para producir, gracias a la debilidad de la simpatía, un efecto lacrimoso. Pero el Sr. Burke debería recordar que está escribiendo historia, no obras de teatro (*Rights*, 286).

Las discusiones de Burke y Paine sobre cuestiones políticas -la naturaleza de una constitución, la legalidad de la monarquía británica- se perciben y se percibieron como relativamente débiles. Paine era demasiado radical en lo que respecta a la cuestión de los derechos naturales para la mayoría de los liberales ingleses, y su comprensión de las cuestiones históricas y legales parece relativamente superficial comparada con la de Burke. Pero su análisis de la retórica de Burke, y particularmente del uso que hace Burke de los efectos teatrales y pictóricos, es bastante elocuente. Apunta que "sirve al propósito de Burke exhibir consecuencias sin sus causas. Hacerlo es una de las posibilidades del drama. Si los crímenes de los hombres se exhibieran con sus sufrimientos, muchas veces se perdería el efecto teatral" (*Rights*, 297). Diagnostica acertadamente las técnicas composicionales en la administración del espectáculo que hace Burke: "Una gran masa de seres humanos es arrojada al

fondo de la pintura humana, para poner en primer plano, con mayor relumbre, el show de títeres del estado y la aristocracia" (*Rights*, 296). Y captura las transiciones nerviosas y desorganizadas de las reflexiones de Burke en una contraimagen maravillosa: "El Sr. Burke trae al frente sus obispos y su linterna, como figuras en una linterna mágica, y eleva sus escenas por contraste en vez de por conexión" (*Rights*, 301).

En efecto, Paine tiene, junto con sus compañeros radicales, todo un conjunto de imágenes contrarias a las escenas y los espectáculos de Burke. A veces es una imagen alternativa del mismo acontecimiento: los Días de Octubre como orgía pagana o como triunfo cristiano; el gran sello de Inglaterra como objeto santificado por la tradición o como "una *metáfora*, exhibida en la Torre por seis centavos o un peñique" (*Rights*, 315). A veces es un acontecimiento completamente diferente, representado de acuerdo con una iconografía rival. Allí donde Burke hace foco en los Días de Octubre como tragedia aristocrática, un espectáculo shakespereano de majestad arruinada, Paine presenta la caída de la Bastilla como una alegoría puritana en la tradición emblemática de los disidentes: "su caída incluyó la idea de la caída del despotismo; y esta imagen compuesta iba a resultar tan figurativamente unida como el Castillo de la Duda y el Gigante Desesperación de Bunyan" (*Rights*, 289).

En el nivel de las imágenes rivales, ahora puede quedar claro por qué la guerra era inevitable, y por qué sólo podía continuar la apariencia de la discusión. Las dos partes estaban enredadas en la retórica de la iconoclastia, la proyección de auto-imágenes o "reflejos" falsos y deformantes, y la acusación de idolatría contra el antagonista. Paine se dio cuenta de esto en un momento reflexivo: "todos podemos ver el absurdo de adorar el becerro de oro, o la imagen dorada de Nabucodonosor, pero ¿por qué los hombres continúan practicando sobre ellos mismos los absurdos que desprecian en otros?" (*Rights*, 315). Este momento de auto-conciencia, como la incomodidad de Burke con respecto a sus "espectáculos", deja rápidamente paso a un asalto frontal contra los "ídolos" de la iglesia y el estado en el discurso de Burke[25]. La pregunta, sin embargo, sigue siendo importante, porque plantea de modo bastante vívido las

relaciones entre la sensibilidad estética y la precisión de las representaciones históricas, y, más allá, la posibilidad misma de producir representaciones de la historia que permitan el diálogo y la comunicación. Ronald Paulson sintetiza muy bien la primera mitad de este problema:

> Debido a su aparente singularidad, la Revolución francesa es un ejemplo de representación que en un grado inusual privilegia el referente histórico... El referente, la Revolución francesa real, fue una situación en la que las acciones históricas se informaron y conocieron y tuvieron su efecto sobre los modelos y metáforas emergentes. Pero estamos lidiando también con el lenguaje poético y con imágenes poéticas que se autogeneran en tanto no tienen pretensiones sobre el mundo real de lo que realmente sucedió en el fenómeno llamado la Revolución francesa... Una vez que la propia "Revolución francesa" se convirtió en un referente, para el cual los revolucionarios y los contrarrevolucionarios encontraron sus propios significantes y significados, alcanzamos un punto en el que la literatura y el proceso de "creación" han tomado el control, para ser de vez en cuando "contrastados" (para usar los términos de E. H. Gombrich) con los acontecimientos históricos[26].

Por supuesto, este "contraste" nunca puede ocurrir directamente, y debe emplear siempre como material alguna otra representación. Lo más cerca que podemos estar de testear una representación contra "la historia misma", se supone, es cuando la aplicamos a acontecimientos subsiguientes: ¿cuál es la versión que mejor se corresponde con el desarrollo posterior del acontecimiento en cuestión? La representación de Burke claramente ganó este concurso en el corto plazo: se convirtió, como observa Paulson, en referente de otras versiones. Determinó las escenas, las imágenes, las figuras y los topos básicos a partir de los cuales se construyeron nuevas representaciones. "Capturó la imaginación" de todas las reflexiones subsiguientes sobre la Revolución francesa.

Sería un error severo pensar que este no es más que un problema para los historiadores, como si hubiera un modo de esquivar las

representaciones de la revolución y alcanzar la cosa misma. Porque las *Reflections* de Burke no se limitaron a ser una versión influyente; fueron un acontecimiento histórico en sí mismo, un episodio en la historia de la revolución tanto como una reflexión sobre la misma. Se podría exagerar su papel afirmando (como algunos han afirmado) que alentó la hostilidad reaccionaria hacia Francia, llevó a la supresión de las alternativas moderadas, ayudó a aislar la revolución del resto de Europa y entonces en cierto sentido la condujo a los acontecimientos desesperados y terribles de los tempranos años de 1790. Esto sería una exageración, pero sería igualmente falso pensar que las reflexiones de Burke son un cuerpo de imágenes que permanece exterior a lo que representa. Como otros actos públicamente influyentes, sus reflexiones tuvieron consecuencias y causas antecedentes que no se alinean en un modelo sencillo de causalidad histórica. Burke produjo una poesía que hizo que sucedieran cosas, tanto en la vida como en el arte. Su éxito nos puede ayudar a ver por qué podría haber un cierto atractivo en una noción del arte que hiciera que no suceda nada, una noción que alejaría la poesía de Burke de la política real y la acercaría a una política de la sensibilidad, una revolución en los sentimientos, la conciencia, y "todo el mundo poderoso/ de los ojos y los oídos". También puede ayudarnos a entender por qué nunca podría tener éxito una huida de esa naturaleza, por qué los sentidos, las modalidades estéticas y el acto de representación mismo continúan recayendo en la historia de la que nos gustaría redimirlos.

Tercera Parte
Imagen e ideología

Si intentamos sintetizar el modo en que funciona la diferencia texto-imagen en la crítica del arte y la cultura, la primera cosa que podemos observar es que los cuatro autores que he discutido convergen en un único tópico: la imagen como lugar de una fuerza especial que debe ser o contenida o explotada; la imagen, en pocas palabras, como ídolo o como fetiche. Burke y Lessing tratan a la imagen como signo del otro racial, social y sexual, como objeto de temor y desprecio. El desprecio brota de la aserción de que las imágenes son clases de signos impotentes, mudos e inferiores; el miedo brota del reconocimiento de que estos signos, y los "otros" que creen en ellos, pueden estar en proceso de *tomar* el poder, de apropiarse de una voz. Por lo tanto, para Burke no basta con confiar en las leyes naturales que rigen la capacidad de los símbolos para mantener a las imágenes en su lugar; estas leyes deben ser continuamente puestas en vigor por prescripciones genéricas que mantienen a las artes, y a las modalidades sensoriales y estéticas, en sus lugares. Para Lessing, estas leyes aseguran la "pureza" de la pintura y la escultura y les impiden usurpar la esfera más amplia del lenguaje y la expresión. Para Burke, las amenazadoras imágenes "especulativas" y "espectaculares" (femeninas, bárbaras y francesas) deben enfrentarse a contra-imágenes que certifiquen la belleza y la sublimidad del orden originario y natural de las cosas, y que "reflejen" las nuevas y amenazadoras imágenes como rarezas monstruosas y grotescas de las naturaleza.

Gombrich trata a las imágenes como signos que explotan el poder de la naturaleza, sea esta la naturaleza de la representación racional y científica, o su gemela oscura, la naturaleza de la fuerza

primitiva e irracional y el instinto animal. Pero si Burke y Lessing se enfrentan a esas "naturalezas" con iconofobia, la actitud de Gombrich es básicamente iconofílica: celebra la magia de las imágenes en todas sus formas (con algunas reservas notables en lo que refiere al arte moderno) y reproduce en su retórica todos los *topoi* culturales que hacen plausible esa magia: la mística de la ciencia, la autoridad del lugar común y la tradición, y el poder de los "otros" culturales (sexuales, raciales e históricos) para definir nuestros "yoes" culturales. El texto de Gombrich gana fuerza adicional por su generoso despliegue y discusión de imágenes ilustrativas tomadas de toda clase de reinos: publicidad, arte infantil, diseño ornamental, ilusiones ópticas, pintura clásica, ilustración científica, etc. Su gran contribución ha sido reavivar nuestro sentido de la maravilla frente al "lenguaje ordinario" de las imágenes, y exponer para el análisis las fuentes de esa maravilla.

Los otros grandes iconólogos de la era moderna han sido Rudolf Arnheim y Erwin Panofsky. La aplicación que hace Arnheim de la psicología gestáltica a problemas de la percepción pictórica naturaliza la imagen desde un punto de vista formal, en contraste con el énfasis de Gombrich en la ilusión y la representación naturales[1]. Una interpretación realmente completa de la teoría de la imagen moderna situaría a estos dos teóricos en la tradición kantiana: Gombrich (siguiendo a Panofsky y a neo-kantianos como Cassirer) adapta el "esquematismo" kantiano a un programa historicista; Arnheim sigue la línea ahistórica del pensamiento de Kant en su armonización universalista y a priori del espíritu y del mundo en el acto de la percepción y la representación[2].

Nelson Goodman, en contraste con la iconodulía de Gombrich y Arnheim, se etiqueta explícitamente (aunque sin auto-conciencia histórica) como iconoclasta. Lleva la batalla del filósofo contra la iconicidad a su extremo lógico, desterrando a la imitación, el parecido, la copia, la semejanza y todos sus parientes de su posición como nociones fundacionales de la estética y la epistemología, y remplazándolas por una interpretación totalmente formal y convencionalista basada en la referencia y la denotación. Las únicas versiones de la iconicidad que sobreviven a la crítica de Goodman son 1) la concesión de que

el parecido podría ser un *producto* de ciertas prácticas pictóricas (el mundo puede comenzar a verse como las imágenes que creamos de él); 2) la admisión de la metáfora a la plena respetabilidad filosófica como un "modo de crear mundo". La metáfora, en la interpretación de Goodman, no estaría basada en el parecido o en las "imágenes mentales" en un sentido empirista, sino en la aplicación novedosa de etiquetas. No es que Goodman proscriba absolutamente la magia de las imágenes. Se podría argumentar que sus categorías de densidad y plenitud restauran los valores básicos del formalismo moderno al tratar a estos énfasis en el significante como "síntomas de lo estético". Los objetos autográficos, en los que a las consideraciones de densidad y plenitud se les suma un énfasis en los orígenes y la historia de la producción, son los objetos paradigmáticos de la atención "estética": cada diferencia es importante, y la excelencia estética se vincula por un lado con la sutileza, la complejidad y la imposibilidad de agotar lo cognitivo; y por el otro con la economía, la corrección y la elegancia formales.

La lista de "síntomas de lo estético" de Goodman, cuando se la suma a su interpretación de la expresión como la aplicación de predicados morales a los objetos artísticos, es llamativamente cercana a la noción de "aura" de Walter Benjamin, la mística que rodea los objetos artísticos y rituales como un halo semivisible[3]. Lo que ofrece Goodman es un sistema para describir las "rutas de la referencia" (desde los predicados a los objetos artísticos; desde los objetos artísticos a otros objetos o predicados; desde el objeto artístico a los campos semánticos o sintácticos que le corresponden) que producen nuestro sentido del aura. Lo que no intenta ofrecer (y esto es lo que más le interesa a Benjamin) es una explicación de las "*raíces* de la referencia", los orígenes, las genealogías, las historias, las fuerzas sociales que originan síntomas "auráticos" o estéticos[4]. Para Goodman, la historia no existe, salvo como una necesidad formal en obras cuya singularidad y orígenes son inseparables de su significado. Las imágenes realistas en general, y las imágenes fotográficas en particular, no tienen un estatuto especial en la teoría de Goodman. Son simplemente convenciones locales de representación que en cierto momento gozaron de cierto estatuto de novedad, y que tienen una

familiaridad bastante extendida en nuestro tiempo. No tienen un estatuto especial como "representaciones privilegiadas", y Goodman considera ese tipo de estatutos como un error conceptual que su iconoclastia ayudará a corregir.

He sugerido que el convencionalismo ahistórico y formalista de Goodman sirve, paradójicamente, para inaugurar una nueva perspectiva en la historia de la teoría y la práctica simbólica. El modo más obvio de utilizar su obra sería como sistema para la descripción técnica neutral de las prácticas simbólicas. Parece probable, sin embargo, en la medida en que los términos de la semiótica moderna y las distinciones tradicionales de la teoría de los símbolos mantengan su vigencia, que algo se pierda si meramente las remplazamos por la terminología de Goodman. Ese "algo" es precisamente la carga de valor, poder e interés que portan términos culturalmente cargados como naturaleza y convención, espacio y tiempo, lo visual y lo auditivo, lo icónico y lo simbólico. Si bien estos términos pueden parecer "errados" desde el punto de vista de Goodman, en la medida en que continúen siendo el vocabulario operativo para la expresión de la intención artística y la intuición crítica, no hay modo de negar su fuerza discursiva. La desmitificación que realiza Goodman de estos términos es sobre todo útil, en mi perspectiva, no para un análisis libre de valores (la teoría de los símbolos no tiene en ese sentido un "metalenguaje") sino para un análisis que confronte de manera directa los valores e intereses que a la vez imponen y ocultan.

Este doble rol de imposición y ocultamiento es lo que he tratado de elucidar en las discusiones anteriores sobre Lessing y Burke, dos autores que emplean distinciones ocultas por la autoridad de la necesidad metafísica y fisiológica (espacio y tiempo, lo visual y lo auditivo) para imponer valores culturales y sociales específicos. La misma clase de crítica podría hacerse del compromiso de Goodman con una estética modernista y una ideología liberal pluralista, o del uso que hace Gombrich de la imagen para ratificar la inevitabilidad de la "naturaleza" hobbesiana y del individualismo posesivo y adquisitivo.

Esa crítica nos puede llevar en distintas direcciones. La más obvia sería más de lo mismo; esto es, más estudio de los críticos, los teóricos de la estética y otros teóricos que han intentado legislar

sobre las fronteras entre las artes, y especialmente sobre la frontera conflictiva entre la imagen y el texto. Una segunda alternativa sería estudiar la práctica artística en relación con la frontera sitiada entre textos e imágenes. ¿Cómo se manifiesta este combate en las características formales de textos e imágenes que están diseñados para confirmar o violar las fronteras entre espacio y tiempo, naturaleza y convención, el ojo y el oído, lo icónico y lo simbólico? ¿Hasta qué punto la batalla entre texto e imagen es un tema articulado conscientemente en la literatura, las artes visuales y las distintas "artes compuestas" (cine, drama, historieta, ciclos narrativos, ilustraciones de libros) que combinan modos simbólicos? Estas preguntas nos llevan más allá de los límites de este libro, nos alejan de lo que "la gente dice" sobre las imágenes y nos acercan a las cosas que hacen con las imágenes en la práctica. Sin embargo, es probable que sea evidente que muchas de las afirmaciones sobre la posibilidad de violar la frontera imagen/texto estén basadas en la convicción de que esto es algo que ocurre todo el tiempo en la práctica (prometo por la presente un volumen complementario sobre este tema). Mi propio trabajo con la pintura y la poesía británicas en el período romántico, y el cuerpo muy considerable de investigaciones que estudian las relaciones entre arte verbal y arte visual en todo desde las ilustraciones medievales a la poesía moderna me convencen de dos cosas: primero, de que este tipo de estudio no solo es posible sino además necesario si hemos de entender en toda su complejidad el arte verbal *o* el arte visual (siendo las transgresiones a las fronteras entre texto e imagen, en mi perspectiva, la regla antes que la excepción); segundo, que este tipo de estudio puede soportar cierta autocrítica, especialmente en el nivel de los principios generales. Dado que en el presente no hay un "campo" real en las humanidades que estudie las relaciones entre arte verbal y arte visual, ninguna "iconología" que estudie el problema de las imágenes perceptuales, conceptuales, verbales y gráficas de un modo unificado, vale la pena decir algo sobre el modo en que los principios de este libro podrían afectar estas prácticas fragmentadas.

Por supuesto, este tipo de estudio ya está bastante avanzado en la crítica literaria, y a veces incluso se anuncia bajo el nombre de

"iconología"[5]. La iconología literaria tiene su base "literal" en ciertas formas especializadas: la poesía gráfica, concreta y con forma, en la que la presentación física del texto está cargada de "densidad" y de rasgos figurativos, icónicos; o la poesía ecfrástica, en la que el texto intenta representar una obra de arte visual o gráfica. Pero la iconología literaria también nos invita a prestar especial atención a la presencia de motivos visuales, espaciales y pictóricos en todos los textos literarios: la arquitectura como metáfora de la forma literaria; la pintura, el cine y el teatro como metáforas de la representación literaria; las imágenes emblemáticas como encapsulaciones de significado literario; las escenas (retratadas o descriptas) como escenarios simbólicos para la acción y para la proyección de estados mentales; los retratos y los espejos como "agentes" de la acción y la proyección de los yoes; y los personajes como "hacedores de imágenes" en un sentido estrecho (la Emma de Austen, la Jane Eyre de Brontë, la Lily Briscoe de Virginia Woolf) o como "sujetos que ven" en un sentido amplio (los narradores visualmente agudos de Henry James; el "observador" de Ruskin; el firme "ojo" de Wordsworth).

Por supuesto este tipo de iconología literaria tiene su contraparte en las artes visuales, en las que la representación de escritores y lectores, hablantes y oyentes, y la incorporación de elementos textuales (narración, temporalidad, signos "diferenciados", secuencias "legibles") es una posibilidad siempre presente a ser aprovechada o evitada. En la medida en que la "iconología" tiene sus raíces en la historia del arte antes que en la crítica literaria, y en una forma de historia del arte sumamente sofisticada que insiste en ver a las imágenes en relación con textos filosóficos, históricos y literarios, parecería casi superfluo tener que argumentar a favor de un interés en el lenguaje y la literatura en el estudio de las artes visuales. El hecho es, sin embargo, que hay una resistencia considerable entre los historiadores del arte, en cierta parte justificada, a las "incursiones" de los partidarios de la textualidad. En la medida en que la semiótica, por ejemplo, trata cada imagen gráfica como un texto, como un signo codificado, intencional y convencional, amenaza con borronear la singularidad de las imágenes gráficas, y de volverlas parte de la red sin interrupciones de los objetos interpretables. No es sorprendente

que la autoridad de Lessing (que en un sentido muy preciso no era amigo de las artes visuales) se invoque a menudo para defender el territorio de la historia del arte.

Sin embargo, la resistencia a la comparación interartística, al estudio de las "artes hermanas", va más allá de la mera insularidad profesional. Lo que estoy sugiriendo es que el estudio comparativo de las artes verbales y visuales se vería considerablemente aligerado si hiciera de esta resistencia uno de sus principales objetos de estudio, en vez de tratarla como una molestia a ser superada. Tal cambio de perspectiva nos podría ayudar a definir más claramente lo que está en juego en la incorporación de un medio por otro, a qué valores sirven la transgresión o la observación de las fronteras entre texto e imagen. ¿Cómo se manifiesta el respeto o la no observación de leyes formales en las distintas clases de prácticas artísticas, sean estas familiares o experimentales? Las películas, por ejemplo, que parecen combinar tan evidentemente valores textuales y lingüísticos, claramente no tienen una sola fórmula para estas combinaciones, a pesar de los mejores intentos de los teóricos del cine para identificar el carácter "esencial" del medio en los valores textuales (narrativos y dramáticos) o de la imagen. Y estas controversias "teóricas" (sobre la superioridad del cine mudo frente al hablado, por ejemplo) tienen un modo de insinuarse en las prácticas concretas de la factura de películas[6]. El teatro mismo, como sugiere el ejemplo de Ben Jonson e Indigo Jones, es una suerte de campo de batalla entre los valores asociados con los códigos verbales y los códigos visuales. En otras palabras, la presentación de elementos propios de la imagen en los textos y de elementos textuales en las imágenes es una práctica familiar que podría ser "defamiliarizada" si la comprendemos como una transgresión, un acto de violencia (a veces ritual) que implica una incorporación del Otro simbólico en el Yo genérico.

¿De qué modo esta aplicación del análisis ideológico a los problemas iconológicos cambiaría el modo en que pensamos sobre las relaciones entre texto e imagen? Una implicación sería que la cantidad considerable de crítica histórica y práctica que se está haciendo "entre las artes" de la imagen y el texto no necesita esperar la aparición de una teoría superestructuralista de las relaciones entre

las artes para legitimar su trabajo. El mayor escollo en el camino de este tipo de estudio siempre ha sido, en efecto, la esperanza de que aparezca un tropo maestro, un modelo estructural que permitiera que un tipo de formalismo científico y comparativo funcionara bajo el paraguas de una "teoría verdadera" de la relación entre imagen y texto. Los excesos familiares de la crítica comparativa de textos e imágenes -analogías formales entre cúpulas y coplas, catedrales y épicas, todas certificadas por el *zeitgeist* o una noción trascendental del "estilo"- se entienden mejor como expresiones desplazadas de este deseo de una teoría maestra para unir las artes[7]. Pero si tuviéramos que entender la relación texto-imagen como una relación social e histórica, caracterizada por todas las complejidades y conflictos que plagan las relaciones de los individuos, los grupos, las naciones, las clases, los géneros y las culturas, nuestro estudio podría liberarse de este anhelo de unidad, analogía, armonía y universalidad, y podría, en el proceso, estar en mejor posición para lograr algún tipo de coherencia.

La tercera dirección que en este punto podría tomar nuestro estudio sería un examen de los fundamentos de nuestra investigación. He argumentado en las páginas precedentes que la *teoría* de las imágenes está profundamente ligada a un *miedo* a las imágenes, que la iconología no puede pensarse separada de un enfrentamiento con la iconoclastia y sus antagonistas: la idolatría, el fetichismo y la iconodulia. Estos enfrentamientos, como hemos visto en el debate Burke-Paine, tienden a destruir la posibilidad de términos mediadores, de imágenes que no sean ni verdaderas ni falsas, ni adoradas ni despreciadas. El candidato usual para la función de imagen mediadora (especialmente en la estética postkantiana) es el objeto estético. Pero estos objetos tienen una tendencia, como hemos visto en la explicación que da Lessing de las imágenes, a enclaustrarse en el enclave de la "pureza" estética, y a distinguirse de las imágenes impuras e idólatras. Lo que distingue al iconólogo del historiador del arte, el teórico de estética y el crítico literario, no obstante, es la voluntad de contemplar la imagen "impura" en todas sus formas, desde las figuras, analogías y modelos que perturban la pureza del discurso filosófico, al "lenguaje ordinario" de las imágenes que Gombrich

encuentra en la cultura de masas, a los objetos rituales que el antropólogo podría encontrar en las culturas "pre-estéticas". Hemos visto atisbos de esta clase de imagen mediadora en las páginas precedentes: la noción de un "tótem" o "forma amigable" como medio entre el ídolo de Lessing y el objeto estético; la noción platónica de una imagen "provocativa" o "dialéctica" que elide la distinción entre significación natural y significación convencional. La disolución que propone Nelson Goodman de la división ontológica entre imagen y texto sugiere, de modo similar, una fusión de lo estético y lo cognitivo, con la posibilidad de una interacción entre la filosofía y la metáfora, la ciencia y el arte.

Las instancias concretas de estas imágenes dialécticas son un rasgo familiar de la discusión iconológica. Incluyen los ejemplos canónicos (la cueva de Aristóteles, la tableta de cera de Aristóteles, el cuarto oscuro de Locke) que aparecen cuando la naturaleza de las imágenes se liga a una interpretación de la naturaleza del hombre. Y tienen sus análogos en el dominio de las imágenes gráficas: el pato y el conejo de Wittgenstein, *Las meninas* de Foucault, el Laocoonte de Lessing (la imagen, no el texto), todas sirven, como las imágenes de los filósofos, como lo que he llamado "hiperíconos", figuras de la figuración, imágenes que reflexionan sobre la naturaleza de las imágenes. Sin embargo, estos hiperíconos tienden a perder su carácter dialéctico; su estatuto como ejemplos canónicos los transforma de objetos "provocativos" u objetos de diálogo y juego totémico a signos cosificados, objetos que (como los ídolos) siempre dicen lo mismo. Uno de los principales objetivos de la iconología, entonces, es reponer el poder provocativo y dialógico de estas imágenes muertas, insuflarle nueva vida a las metáforas muertas, particularmente a las metáforas que informan su propio discurso.

He intentado revivir las figuras críticas de la iconología sometiéndolas al análisis ideológico, explorando el "inconsciente político" que informa nuestra comprensión de las imágenes y su diferencia del lenguaje, y sugiriendo que detrás de toda teoría de las imágenes hay alguna forma de miedo a las imágenes. Pero, ¿qué hay de la modalidad del análisis ideológico en sí misma? ¿No tiene ella también figuras e imágenes constitutivas, hiper-íconos que controlan su imagen de sus

propias actividades? ¿Qué tipo de estatuto tiene en relación con las prácticas discursivas que analiza? ¿Es una suerte de teoría maestra o metalenguaje que se yergue sobre todas estas ignorantes teorías de la imagen, revelando los puntos ciegos desde su propia perspectiva iluminada? ¿O acaso está implicada en la misma práctica que quiere explicar? Para responder estas preguntas, necesitamos dar vuelta nuestra investigación y transformar a la noción de ideología en objeto de un análisis iconológico.

6
La retórica de la iconoclasia
Marxismo, ideología, fetichismo

> Si en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen dados vuelta como en una *camera obscura*, este fenómeno surge tanto de su proceso vital histórico como la inversión de los objetos en la retina surge de su proceso vital físico.
>
> KARL MARX. *La ideología alemana* (1845-1847)

La teoría de la ideología ha sido objeto de las disputas más enérgicas y de las elaboraciones más refinadas en la crítica marxista moderna de la cultura. El propósito de este ensayo no es resolver estas disputas o profundizar esa elaboración sino llevar a cabo un análisis histórico sobre algunos rasgos del lenguaje figurativo que emplea, lo que Wittgenstein llamaría el "simbolismo" o el "modelo" que le permite a la teoría "ser absorbida de una mirada y fácilmente contenida en la mente"[1]. Para hacer este tipo de análisis sigo lo que considero las propias pistas de Marx sobre el método correcto para analizar conceptos, a saber, el método de volver "concretos" a los conceptos transformándolos en imágenes. Cualquier "hecho mental" o "totalidad conceptual", observa Marx, "no es de ningún modo un producto de la idea que evoluciona espontáneamente y cuyo pensamiento procede por fuera y por encima de la percepción y la imaginación, sino que es el resultado de la asimilación y transformación de las percepciones y las imágenes en conceptos"[2]. El método indicado para analizar conceptos, entonces, es un método que reconstruye los pasos que van del concepto abstracto a su origen concreto:

> Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de

> partida, aunque sea el efectivo punto de partida, y, en consecuencia, el punto de partida también de la intuición y de la representación. En el primer camino, la representación plena es volatilizada en una determinación abstracta; en el segundo, las determinaciones abstractas conducen a la reproducción de lo concreto por el camino del pensamiento[3].

Este segundo procedimiento es el que Marx llama "el método científico correcto", un método cuyo objetivo es la recuperación de sus propios orígenes, una "reproducción de lo concreto" que estaba diseñado para explicar.

Los dos conceptos concretos de los que me ocuparé aquí son las nociones de ideología y de mercancía. Estos dos términos proporcionan el eje mente-cuerpo sobre el que se despliega la dialéctica de Marx. Ideología es el término crucial en el análisis marxista del espíritu y de la conciencia, y las mercancías son sus objetos físicos centrales en el mundo real. Ideología es el término más antiguo, utilizado sobre todo en los escritos de la década de 1840, cuando Marx estaba exorcizando la influencia de la filosofía idealista. Su estatuto es algo dudoso en el pensamiento del Marx maduro, y el texto clave para la elaboración de la noción, *La ideología alemana*, ni siquiera se publicó en vida de Marx. Sin embargo, ha proporcionado el fundamento, como observa Raymond Williams, "de casi todo el pensamiento marxista sobre la cultura, y especialmente sobre literatura e ideas"[4]. Las mercancías, por otro lado, juegan un papel innegablemente crucial en la principal obra de Marx. *El capital* comienza con una larga exposición de la mercancía como concepto fundacional de la teoría económica de Marx, y sin embargo creo que es justo decir que esta noción ha jugado un papel relativamente menor en el estudio de la cultura, las artes o las ideas. El intento de ver estos fenómenos "superestructurales" en tal proximidad a la "base" económica de la sociedad ha sido en general considerado una suerte de marxismo vulgar, y el estudio de la cultura ha dependido de términos más "suaves" y más "diáfanos" como "hegemonía" e "ideología"[5].

Marx vuelve concretos los conceptos de ideología y mercancía del modo en que siempre lo han hecho los poetas y los retóricos:

producíendo metáforas. La metáfora para la ideología, o, como diría Marx, la imagen detrás del concepto, es la *camera obscura*, literalmente un "cuarto oscuro" o caja en la que se proyectan las imágenes. La imagen detrás del concepto de mercancía, por otro lado, es el fetiche o ídolo, un objeto de la superstición, la fantasía y el comportamiento obsesivo. Cuando estos conceptos son vistos en su forma concreta, su relación se vuelve más clara. Ambos son "hiperíconos" o imágenes en un doble sentido, como la caverna de Platón o la tabula rasa de Locke, en tanto son "escenas" o espacios de producción de imágenes gráficas, pero también de imágenes verbales o retóricas (metáforas, analogías, parecidos). Cuando hablamos de ellos como "imágenes", entonces, es importante recordar que estamos utilizando el término para referirnos a 1) el uso de estos objetos como vehículos concretos en un tratamiento metafórico de las abstracciones, y 2) objetos que en sí mismos son imágenes gráficas o productores de imágenes. La *camera obscura* es una máquina para producir una clase muy específica de imagen, y un fetiche es un tipo muy particular de imagen, aunque no es, sin embargo, del tipo que vemos en una camera obscura. Por el contrario, hay una suerte de disonancia entre los dos: se piensa que la camera obscura produce imágenes sumamente realistas, réplicas exactas del mundo visible. Se la construye de acuerdo con una comprensión científica de la óptica. El fetiche, por otro lado, es la antítesis de la imagen científica, y epitomiza la irracionalidad tanto en la crudeza de sus medios representacionales como en su uso de rituales supersticiosos. Es un "productor" de imágenes, no por medio de la reproducción mecánica, sino de una "procreación" orgánica de su propia semejanza.

Pero este contraste llamativo entre dos imágenes no es la historia completa. Tienen también una complementaridad bastante precisa en forma y en función: en la primera, las imágenes son sombras, "fantasmas" proyectados en la oscuridad; en la segunda, las imágenes son objetos materiales tallados, estampados o grabados como formas tangibles y permanentes. Cada uno implica y genera al otro de modo dialéctico: la ideología es la actividad mental que se proyecta y se graba en el mundo material de las mercancías, y las mercancías son a su vez los objetos materiales impresos que se graban

en la conciencia. Y, lo que es más importante, están relacionados por el entero esquema conceptual que los pone en funcionamiento: ambos son emblemas del capitalismo en acción, uno en el nivel de la conciencia; el otro, en el mundo de los objetos y las relaciones sociales. Así, ambos son imágenes falsas, o lo que Francis Bacon llamó "ídolos": la camera obscura de la ideología produce "ídolos de la mente" y el fetiche de la mercancía funciona como un "ídolo del mercado". En la dialéctica entre ellos emerge todo un mundo. Si pensamos a la camera obscura como un descendiente figurativo de la caverna de Platón con sus sombras proyectadas en la pared, los fetiches son como los objetos que proyectan sombra, "imágenes humanas y formas de animales, forjadas en piedra y madera y todo tipo de material"[6]. La interpretación corriente de la alegoría de la caverna podría aplicarse fácilmente a Marx: "Los objetos artificiales se corresponden con las cosas de los sentidos y la opinión... y las sombras con el mundo de los reflejos, *eikones*". En la interacción de estas "cosas" y estos "reflejos" surge una dialéctica, una dialéctica idealista en el caso de Platón, una dialéctica materialista en el de Marx.

En las páginas que siguen analizaré las figuras de la *camera obscura* y el fetiche como conceptos concretos en el pensamiento de Marx. Mi objetivo es en parte exegético: simplemente quiero mostrar cuán ricamente evocativas son estas metáforas, exhibiendo la "unidad de diversos aspectos" o la "síntesis de muchas definiciones" que contienen. Pero también tengo un objetivo crítico, que es demostrar cómo estos conceptos concretos han paralizado hasta cierto punto el pensamiento marxista aun cuando lo han hecho posible. Esta incapacitación, quiero sostener, surge de un descuido de la dimensión concreta, y, particularmente, de la especificidad histórica, de la ideología y el fetichismo, una tendencia a tratarlos como abstracciones cosificadas y separables en vez de como imágenes dialécticas. Uno podría decirlo muy sencillamente de esta manera: la ideología y el fetichismo se han vengado de la crítica marxista en la medida en que esta ha hecho un fetiche del concepto de fetichismo y ha tratado a la "ideología" como oportunidad para la elaboración de un nuevo idealismo[7].

Debo subrayar que este argumento en su forma general no es terriblemente general, ni especialmente hostil a la tradición de la

crítica marxista. Como ha observado Raymond Williams, la crítica marxista está atravesando "un tiempo de cambio radical" cuando ya no es "posible asumir que es un cuerpo establecido de teoría o de doctrina"[8]. Muchos de sus conceptos fundamentales están sufriendo revisiones y un examen radical, y una serie de teóricos marxistas se han roto la cabeza pensando cómo impedir la cosificación de términos básicos como "ideología" y "fetichismo". Si hay alguna originalidad en lo que sigue, acaso esté en el tratamiento del texto de Marx y de la escritura que inspira como una suerte de tradición literaria (y no como, por ejemplo, un cuerpo de pensamiento científico a ser probado o falseado); y, más específicamente, en el foco en la problemática de las imágenes en la escritura de Marx -el estatuto de figuras, íconos y símbolos gráficos- y en la retórica iconoclasta que les da vida.

La ideología como idolatría

> Los ídolos y nociones falsas que ahora dominan el entendimiento humano, y han echado raíces en él, no solo asedian de tal modo las conciencias de los hombres que hacen difícil la entrada de la verdad, sino que además después de que lograron esa entrada, volverán a buscarnos y a causarnos problemas en la misma instauración de las ciencias, a menos que los hombres, advertidos del peligro, se fortifiquen todo lo que puedan contra sus asaltos.
>
> Francis Bacon. *Nuevo Órgano* (1620)

Antes de ocuparnos del uso que hace Marx de la camera obscura como modelo para la ideología, podría ser útil observar las conexiones históricas de este término con distintos modelos de producción de imágenes. El concepto de ideología está basado, como la palabra sugiere, en la noción de entidades mentales o "ideas" que proporcionan los materiales para el pensamiento. En la medida en que estas ideas se entiendan como imágenes -como signos pictóricos y gráficos grabados o proyectados en el medio de la conciencia- entonces la ideología, la ciencia de las ideas, es realmente una iconología, una

teoría de la imagen. No es necesario, por supuesto, pensar a las ideas como imágenes, pero es sumamente tentador hacerlo, y la mayoría de las teorías de la mente se encuentran en cierto momento ya sea cediendo a esta tentación o rechazándola como una suerte de idolatría psicológica, lo que podríamos llamar "eidolatría" o "ideolatría". La mayoría intenta hacer ambas cosas, repudiando los "ídolos de la mente" adorados por un modelo rival de la conciencia, y abrazando algún tipo nuevo de imagen que contiene garantías contra la mistificación y la idolatría. Así, para Platón las imágenes falsas son las de la apariencia sensorial, y las verdaderas imágenes (que por supuesto no son realmente imágenes) son las formas abstractas e ideales de la matemática. Para Locke, las imágenes falsas son las "ideas innatas" de la filosofía escolástica, y las imágenes verdaderas son las impresiones directas de la experiencia sensorial. Para Kant y los idealistas alemanes del siglo XIX, las imágenes falsas son las impresiones sensoriales del empirismo, y las verdaderas son los esquemas abstractos de las categorías a priori[9].

La retórica iconoclasta en cada una de estas revoluciones filosóficas tiene una familiaridad ritual: la imagen repudiada es estigmatizada por nociones como artificio, ilusión, vulgaridad, irracionalidad; y la nueva imagen (que a menudo no se considera una imagen) es honrada con títulos como naturaleza, razón e ilustración. En este escenario de la historia intelectual, la adoración de ídolos en las oscuras grutas y cavernas de la superstición pagana ha dado lugar a una creencia supersticiosa en el poder de los ídolos mentales que residen en la caverna oscura del cráneo. Y la necesidad de iluminar al salvaje idólatra da lugar al proyecto de iluminar a todos los ignorantes adoradores de los "ídolos de la mente".

La noción de ideología tiene sus orígenes históricos en un proyecto de ilustración de ese tipo. El término fue utilizado en primer lugar por los intelectuales durante la Revolución francesa para denominar una "ciencia de las ideas" iconoclasta que reduciría las cuestiones sociales a la certeza de la ciencia materialista y empirista. La ideología sería un método para separar las ideas verdaderas de las falsas determinando qué ideas tenían una conexión verdadera con la realidad exterior. Como observa George Lichtheim:

> Los antecedentes de esta fe son baconianos y cartesianos. Para Condillac, que es anterior a los ideólogos y a la Revolución, ya era obvio que la crítica que hace Bacon de los "ídolos" debe ser el punto de partida de esa reforma de la conciencia que era el principal objetivo de la Ilustración. El *idolum* de Bacon se transforma en el *prejuge* de Condillac, un término clave además en los escritos de Holbach y Helvetius. Los ídolos son "prejuicios" contrarios a la "razón". Removerlos por medio de la aplicación implacable del razonamiento crítico es restaurar el entendimiento "desprejuiciado" de la naturaleza[10].

Este entendimiento "desprejuiciado" está, como podría esperarse, basado en una contra-imagen de los ídolos ilusorios del prejuicio. Para Desttut de Tracy, el inventor del término "ideología", el proceso correcto de razonamiento funciona como un "telescopio extensible" que es capaz de rastrear el origen de cada idea hasta una sensación material[11]. Dado el rol paradigmático de la visión y los instrumentos ópticos en las explicaciones empíricas de la sensación, apenas sorprende que de Tracy pensara que su tratado, *Elements d'idéologie*, proporcionaría "espejos en los que los objetos se retratan claramente y en sus perspectivas correctas... desde el punto de vista verdadero"[12].

La reacción contra la regla de esta ciencia de las imágenes mentales racionalizadas había comenzado aun antes de que se le diera el nombre de "ideología". Como hemos visto, la estética de lo sublime de Burke cuestionaba todo el modelo pictórico de la mente que dominaba la tradición empírica. Su defensa del "prejuicio justo" es una vindicación de la "idolatría" inglesa contra la iconoclasia francesa, y su modelo "prismático" de los derechos humanos es una respuesta directa al telescopio y al espejo, las metáforas ópticas de la "transparencia" racional en la teoría política de la Ilustración:

> Estos derechos metafísicos que entran a la vida común, como rayos de luz que penetran un medio denso, son, por obra de las leyes de la naturaleza, refractados de sus líneas rectas. En efecto, en la masa bruta y complicada de las pasiones y las preocupaciones humanas, los derechos primitivos de los hombres sufren

> tal variedad de refracciones y reflexiones que se vuelve absurdo hablar de ellas como si continuaran existiendo en la simplicidad de su dirección original[13].

Para Burke, el espejo claro y perspicuo de la ideología no producía imágenes verdaderas sino imágenes falsamente reductivas que solo podían llevar a la tiranía política. Coleridge, siguiendo la lógica de Burke, volvió a la acusación de idolatría contra los franceses: el "idolismo de los franceses" consiste para Coleridge en su tendencia a pensar que "lo concebible debe ser imaginable, y lo imaginable debe ser tangible"[14]. En la perspectiva de Coleridge, toda "idea" digna de ese nombre se distingue precisamente por la imposibilidad de expresarla en forma pictórica o material: es un "educto viviente" de la imaginación, un "poder" que solo puede ser expresado por medio de la transparencia de una forma simbólica, nunca por medio de una "mera" imagen.

La ideología, entonces, que comienza históricamente como una "ciencia de las ideas" iconoclasta para derrocar a los "ídolos de la mente", termina siendo caracterizada ella misma como una nueva forma de idolatría, como una ideolatría[15]. Este giro irónico asume su forma más compleja en la adopción por parte de Marx del sentido negativo del término como arma contra esas mismas personas que habían transformado su significado: para Marx, la "ideología" es sobre todo la falsa conciencia de esos idealistas románticos y reaccionarios que se habían vuelto contra los ideólogos de la Revolución francesa; más específicamente, es la ideología "alemana" de los jóvenes hegelianos que pensaban que la revolución podía ocurrir al nivel de la conciencia, las ideas y la filosofía sin una revolución material en la vida social. Pero Marx no estaba simplemente ajustando cuentas con los reaccionarios, porque es claro que consideraba que los "ideólogos" originales, los intelectuales de la Ilustración y de la Revolución francesa, eran igualmente ignorantes, y que estaban igualmente victimizados por la ideología como falsa conciencia. Es por eso que Marx es capaz, cuando está criticando a los intelectuales burgueses franceses, de sonar como Edmund Burke denunciando una nación de tenderos, prestamistas y abogados. En un gesto característicamente sintético

y crítico, Marx repudió tanto la ciencia positiva de la ideología elaborada por la Ilustración francesa, como la negación simple de esta ciencia como ilusión idólatra por parte de los reaccionarios ingleses y alemanes, y desarrolló en su lugar la noción de ideología como término clave de un nuevo tipo de ciencia, una ciencia negativa e interpretativa del materialismo histórico y dialéctico. Esta ciencia del futuro, sin embargo, tenía que trabajar con la poesía del pasado en la elaboración del concepto central de ideología. En la medida en que la crítica de la ideología quisiera hacer afirmaciones cognitivas sobre la "falsa conciencia" y las representaciones distorsionadas del mundo, tendría que ocuparse de la teoría pictórica de la mente que dominaba la tradición empírica y materialista, una teoría que empleaba como su "concepto concreto" la figura de la camera obscura.

La camera obscura de la ideología

Acaso la cosa más notable del uso que hace Marx de la camera obscura como metáfora de la ideología sea la curiosa incompatibilidad de esta utilización con el estatuto de este mecanismo como hecho literal en la imaginación popular de la década de 1840[16]. Marx emplea la figura como recurso polémico para ridiculizar las ilusiones de la filosofía idealista en el momento en que se la saludaba como la productora de "una imagen perfecta de la naturaleza" que por fin podría ser preservada en el daguerrotipo[17]. La camera obscura había sido sinónimo del empirismo, de la observación racional, y de la reproducción directa de la visión natural desde que Locke la empleara como metáfora del entendimiento:

> No pretendo enseñar, sino inquirir. Por tanto, no puedo sino confesar aquí, una vez más, que las sensaciones externas e internas son las únicas vías de paso del conocimiento al entendimiento que pudo encontrar. Hasta dónde puedo descubrir éstas son las únicas claraboyas por las que la luz se introduce en este cuarto oscuro. Porque pienso que el entendimiento no deja de parecerse a una institución totalmente desprovista de luz, que no tuviera sino una abertura muy

> pequeña para dejar que penetraran las apariencias visibles externas, o las ideas de las cosas; de tal manera que si las imágenes que penetran en este cuarto oscuro permanecieran allí, y se situaran de una manera tan ordenada como para ser halladas cuando lo requiriera la ocasión, este cuarto sería muy similar al entendimiento de un hombre, en lo que se refiere a todos los objetos de la vista, y a las ideas de ellos[18].

La invención de la fotografía ofrecía un mecanismo para hacer exactamente lo que Locke describe como la actividad del "entendimiento humano" mismo. Y este es un modelo que se acerca bastante a la explicación de Marx del "concepto concreto" que se origina en una imagen concreta. Las "sensaciones externas e internas" de Locke son funcionalmente equivalentes a las "percepción e imaginación" de Marx en la formación de las ideas. Al comparar la ideología con una camera obscura, Marx parece estar socavando su propio modelo de cognición empírica y materialista al tratarlo como un mero mecanismo de ilusión: los "fantasmas", las "quimeras" y las "sombras de realidad" que les atribuye a los ideólogos alemanes. El uso que hace Marx de la camera obscura como recurso polémico para ridiculizar las ilusiones de la filosofía idealista comienza a verse aun más desgarbado cuando recordamos que Locke también lo había usado como recurso polémico... de manera exactamente opuesta. Para Locke, la camera obscura es el modelo que nos ayuda a ver cómo se originan las ideas en el mundo objetivo y material, y se la presenta como figura positiva en oposición a la noción idealista de que las ideas son "innatas" o autogeneradas por la mente. El uso que hace Marx de esta imagen para caricaturizar a los jóvenes hegelianos idealistas parece tan poco apropiado como una caracterización de Kant que le atribuyera un modelo *tabula rasa* de la conciencia.

¿Por qué utilizaría Marx una metáfora para la ideología que parece tanto retóricamente inefectiva como potencialmente dañina para su propia dependencia de las premisas empíricas? Una respuesta es que se trata de un error juvenil que, en las palabras de un comentarista, "es una fuente de confusión" que "no solo muestra la falta de integración de algunas de las afirmaciones de Marx, sino que además contribuye a oscurecer la propia solución de Marx"[19].

Fredric Jameson añade que "la figura es paradójica en la medida en que en ella una mistificación socialmente condicionada e históricamente determinada se describe en términos de un proceso natural permanente", y especula con que "en esta etapa" Marx todavía no ha diferenciado una "tendencia natural" hacia el "idealismo" de "la ideología de clase"[20]. Raymond Williams sugiere que las analogías de la camera obscura son "secundarias, pero probablemente se relacionen con (aunque como ejemplos trabajen en contra de) un criterio subyacente de 'conocimiento positivo directo'"[21]. Williams siente que en la metáfora de Marx "el énfasis es claro", "pero la analogía es difícil" y lleva a "el lenguaje de los 'reflejos', los 'ecos', los 'fantasmas' y 'sublimados'", que es "simplista" en su "dualismo ingenuo" y "desastroso" en su repetición por parte de críticos marxistas posteriores.

Gran parte de las discusiones de los teóricos modernos de la ideología podría verse como intentos de complicar o refinar la metáfora óptica que Marx utiliza en *La ideología alemana*. Casi todos los teóricos marxistas sofisticados niegan en algún momento la acusación de que Marx era un positivista o un empirista naif, e intentan refinar la metáfora de la camera obscura con algún mecanismo complejo. Terry Eagleton dice que "la ideología... produce y construye lo real de modo de proyectar la sombra de su ausencia sobre la percepción de su presencia", una metáfora que preserva la imagen marxiana de la caja de sombras, pero que duplica el proceso de "sombreado" al remover el objeto positivo y presente que podría proyectar la sombra[22]. La idea de Eagleton es sugerir que "lo real es por definición empíricamente imperceptible" en "el modo capitalista de producción". Althusser remplaza la camera obscura con un sistema complicado de "dualidad especular", el reflejo y el contrarreflejo de una única imagen en una estructura de "espejos duales" (acaso podamos hablar de una imagen de la ideología propia de la "peluquería")[23]. El punto de estos refinamientos es, por un lado, hacer de la ideología algo más complicado que una simple inversión del mundo, y, del otro, refutar la noción marxista vulgar de que Marx ofrece una alternativa directa y positivista a las ilusiones de la ideología.

Lo raro de estas correcciones del "error juvenil" de Marx es el modo en que continúan estando bajo el hechizo del simbolismo

óptico de la teoría de la ideología, aun cuando intentan corregirlo[24]. La idea de que la metáfora de la camera obscura es "secundaria" es continuamente desmentida por la obsesión de los teóricos marxistas por las sombras, los reflejos, las inversiones y los medios representacionales de todo tipo, entre otras imágenes. La centralidad de la fotografía y el cine en la crítica marxista es simplemente el síntoma más conspicuo de esta obsesión. Si la figura de la camera obscura es un error juvenil, es un error que persigue a toda la teoría marxista de la ideología.

Imaginemos que tomamos la metáfora de la camera obscura no como error sino como el "concepto concreto" que subyace a la noción de Marx de la ideología, una imagen cuyo pleno poder sintético nunca llegó a desarrollar. Imaginemos que quiso decir lo que dijo. ¿Qué clase de fuerza retórica y lógica se adhería a esta figura en la década de 1840, más allá de la provocación de atribuirle un modelo empirista del proceso cognitivo a los jóvenes hegelianos? Una cosa que Marx bien pudo haber notado es que la camera obscura y sus retoños fotográficos no eran celebrados simplemente porque parecían encarnar las representaciones más naturales, científicas y realistas del mundo visible. Pudo haber notado que la camera obscura siempre había tenido una doble reputación, como instrumento científico y como "linterna mágica" para la producción de ilusiones ópticas[25]. También pudo haber leído las observaciones de Louis Daguerre sobre los usos del daguerrotipo:

> Con ayuda del DAGUERROTIPO todo el mundo tendrá una vista de su castillo o casa de campo: la gente formará colecciones de todo tipo, que serán tanto más preciosas porque el arte no puede imitar la precisión y la perfección del detalle... La clase ociosa lo considerará una ocupación muy atractiva, aunque el resultado se obtiene por medios químicos, el pequeño trabajo que implica complacerá mucho a las damas[26].

También pudo haber leído, en el mismo año en que escribía *La ideología alemana*, la descripción que hace William Henry Talbot de las imágenes de la camera obscura como "imágenes juguetonas, creaciones de un momento, y destinadas a desvanecerse"[27], y continuado con la

explicación que da Talbot del modo en que llegó a la idea de fijar estas imágenes sobre papel sensible: "esa fue la idea que me vino a la mente. No podría decir si se me había ocurrido antes en medio de mis visiones filosóficas flotantes, aunque tiendo a pensar que es probable".

El punto no es si Marx leyó o no estos pasajes. El punto es que habría visto la camera obscura y la invención de la fotografía con prejuicios, como otra falsa "revolución" burguesa. Todas las pretensiones de precisión científica lo habrían dejado insensible frente al dato simple de que la cámara era un juguete de la clase ociosa, una máquina para producir nuevos "objetos de colección", retratos de burgueses prósperos, vistas de casas de campo, diversiones para las damas, y que estaba siendo producida por y para señores ociosos que podían pagar el lujo de entregarse a "visiones filosóficas flotantes". La idea de que tales juguetes pudieran proporcionar un modelo serio para el entendimiento humano le habría parecido ridícula. Solo eran apropiados como modelos de una comprensión falsa, esto es, de la ideología. Pero esa es precisamente la paradoja de la ideología: no es solamente sinsentido u error, sino "falsa comprensión", un sistema de errores coherente, lógico y regido por reglas. Este es el punto que captura Marx con su acento en la ideología como una suerte de inversión óptica. En cierto sentido, la inversión no hace ninguna diferencia; la ilusión es perfecta. Todo está en perfecta relación con todo lo demás. Pero desde un punto de vista contrario, el mundo está dado vuelta, en caos y revolución, enloquecido con contradicciones autodestructivas. La pregunta es: ¿qué hace uno con las imágenes invertidas de la ideología? ¿Cómo imagina uno una estrategia iconoclasta que pueda tener fuerza como medio de disipar o criticar la ilusión, de salir de ella para combatirla?

Tres estrategias iconoclastas

La primera estrategia, como podía esperarse, es un rechazo total a lidiar con imágenes; no debemos confiar en ninguna representación, sostiene Marx, sino prestar solamente atención a las cosas mismas, a las cosas como son, sin mediación:

> Es decir, no se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales[28].

Esta invocación de un conocimiento directo y positivo basado en observaciones "empíricamente verificables" está plagada de problemas, y no es el menor de ellos el hecho de que Marx acaba de parodiar el modelo central de la observación empírica (el cuarto oscuro de Locke) como productor de ideología, y no de verdadera comprensión. Marx pasará luego a criticar a los idealistas y a los "materialistas contemplativos" como Feuerbach por suponer que "el mundo sensual a su alrededor es... una cosa dada" (*GI* 62) y argumentará que "la conciencia es... desde el principio un producto social" (*GI* 51), una afirmación que va contra la noción de un conocimiento puro, no mediado o directo de "los hombres y sus circunstancias". Si la intención de la metáfora de la camera obscura es clara, entonces su aplicación y significado están llenos de dificultades, porque no es inmediatamente evidente cómo se puede sortear la camera obscura y ganar acceso a las versiones o representaciones verdaderas del mundo, así como tampoco es claro cómo se puede ver sin utilizar los ojos.

La respuesta usual de los marxistas vulgares a este problema es la postulación de un contramecanismo al de la camera obscura, algún dispositivo que ilustrará la pretensión de conocimiento directo y positivo. El manual estándar, *Fundamentos del marxismo-leninismo*, lo pone de este modo:

> La teoría marxista del conocimiento es una *teoría del reflejo*. Esto significa que considera el conocimiento como el reflejo de la realidad

> objetiva en la mente humana... No son las cosas mismas o las propiedades y relaciones, las que existen en la conciencia del hombre, sino las *imágenes* o reflejos mentales de las cosas...[29]

Debería estar claro por qué esta apelación al modelo de la "mente-como-espejo" solo posterga el problema. Si "la mente" en efecto funciona como un espejo, entonces no queda claro por qué la ideología, la producción de imágenes mentales distorsionadas, existe en primer lugar. El espejo inmaculado del reflejo directo solo podría aplicar a la mente del hombre en estado de naturaleza, por fuera del "proceso vital histórico", el cual, como el "proceso vital físico", crea distorsiones sistemáticas en nuestro entendimiento. El uso que hace Marx de los términos "reflejos y ecos" para describir las representaciones ideológicas sugiere que, sea cual fuere la ruta de escape de la ideología, no pasa por la metáfora del reflejo.

Si no hay modo de sortear la ideología para alcanzar una perspectiva directa y positiva del hombre y sus circunstancias, la alternativa obvia es atravesar la ideología por medio de un proceso de interpretación, una "hermenéutica de la sospecha" que desconfíe del contenido manifiesto y superficial de las representaciones, pero que solo puede alcanzar el significado profundo y oculto de las mismas trabajando con esa superficie. Si no podemos eludir las imágenes invertidas de la camera obscura, entonces podemos rectificarlas en el acto de reinterpretarlas. El único problema con esta alternativa es que suena exactamente como la iconoclasia de los jóvenes hegelianos, los idealistas de los que se burlaba Marx en el prefacio a *La ideología alemana*:

> Hasta ahora, los hombres se han formado siempre ideas falsas acerca de sí mismos, acerca de lo que son o debieran ser. Han ajustado sus relaciones a sus ideas acerca de Dios, del hombre normal, etc. Los frutos de su cabeza han acabado por imponerse a su cabeza. Ellos, los creadores, se han rendido ante sus criaturas. Liberémoslos de los fantasmas cerebrales, de las ideas, de los dogmas, de los seres imaginarios bajo cuyo yugo degeneran. Rebelémonos contra esta tiranía de los pensamientos. Enseñémoslos a sustituir estas quimeras

> por pensamientos que correspondan a la esencia del hombre, dice uno, a adoptar ante ellos una actitud crítica, dice otro, a quitárselos de la cabeza, dice el tercero, y la realidad se derrumbará (23).

Si todo lo que tenemos para trabajar son imágenes de la ideología, si no hay contra-imágenes o visiones no mediadas, ni ciencia más allá de la ideología, entonces no estamos mejor que con los idealistas románticos, y debemos contentarnos con más idealizaciones ("la esencia del hombre"), o interpretaciones escépticas ("una actitud crítica") para extirparles los ídolos "de la cabeza" a los hombres. Marx parece estar atrapado entre dos alternativas igualmente desagradables: la de un empirismo positivo que está fuera del proceso vital histórico y un idealismo negativo que solo puede jugar con sombras, fantasmas y quimeras.

La respuesta usual a este dilema es declarar que la alternativa empirista es la menos desagradable. El hecho de que *La ideología alemana* se dirija sobre todo contra los idealistas hace que esta elección sea muy fácil de sostener: Marx apela regularmente a las "premisas empíricas" como base de una crítica de la ideología. Pero esta solución no captura la difícil síntesis que Marx estaba intentando lograr, y que ilustra tan brillantemente en la metáfora de la camera obscura. Hasta ahora hemos estado hablando de esta metáfora como si el dispositivo óptico, el "cuarto oscuro", fuera análogo al ojo humano y a la fisiología de la visión natural. Pero esta comparación implica también un contraste entre naturaleza y artificio, entre el dominio de la producción orgánica de imágenes y su reproducción mecánica por medio de una invención humana, un dispositivo que se produce en un momento determinado de la historia humana. Cuando acentuamos la analogía última del ojo físico, naturalizamos esta máquina y la tratamos como una invención científica que se limita a reflejar datos eternos y naturales de la visión[30]. Pero, ¿qué pasaría si invirtiéramos el acento y pensáramos que el ojo está modelado a partir de la máquina? En ese caso la visión misma debería entenderse no como una función simple y natural a ser entendida por las leyes neutrales y empíricas de la óptica, sino como un mecanismo sometido al cambio histórico. La visión comprendería no solo la

fisiología de los lentes y las retinas, sino también todo un campo de atención ideológica, una grilla pre-seleccionada y pre-programada de rasgos y estructuras de la percepción.

La tercera opción, entonces, que elude el dilema del idealista con sus sombras y el del empirista con su perspectiva directa y natural, es la del materialista histórico, con su idea de que tanto las sombras como la visión directa son producciones históricas. Las imágenes invertidas, las del ojo o las de la camera obscura, no han sido invertidas por un simple mecanismo físico de la luz, sino por un "proceso vital histórico", y solo pueden ser rectificadas por medio de una reconstrucción de ese proceso; esto es, por medio de un relato de la historia material de producción e intercambio que les da origen. "Tan pronto como este proceso vital activo es descripto", dice Marx, "la historia deja de ser una colección de datos muertos como es con los empiristas..., o una actividad imaginaria de sujetos imaginarios, como sucede con los idealistas" (*GI*, 48). El problema con los datos y las imágenes mentales de los empiristas no es tanto que sean falsas, sino que son estáticos y están muertos. Si la rectificación de las imágenes invertidas de la ideología alemana idealista implica reconectarlas con las condiciones materiales y la vida práctica, la rectificación de la imagen empirista se consigue temporalizándola, viéndola como un producto de un "proceso vital histórico" y no como un simple dato presentado a los sentidos.

Sin embargo, esta temporalización de las imágenes ideológicas solo se puede obtener consultando los tipos de evidencia que Marx ha descartado; a saber, "lo que los hombres dicen, imaginan, conciben... los hombres tal como son narrados, pensados o imaginados" (*GI*, 47). Las actividades de los "hombres reales, activos" a quienes encontramos "en carne y hueso" no pueden tener significado, serán simplemente datos muertos, para el empirista que los ve como objetos de un conocimiento directo y positivo[31]. El significado de sus actividades surge recién cuando se las ve como parte de un proceso, agentes en un desarrollo histórico, o figuras de una narración. En cierto sentido, sin embargo, Marx se apegaría a su afirmación de que debemos ignorar las narraciones y pensamientos de los hombres para llegar a su verdad: para Marx, las historias que

los hombres cuentan *sobre sí mismos* -sus mitos y leyendas, y aun sus historias- son irrelevantes salvo que encajen en la historia del desarrollo material y social que quiere contar. "La historia", como observa Terry Eagleton, "es el significado fundamental de la literatura" y "de toda práctica de significación"[32].

Es desde el punto de vista de esta historia, no desde el de una ciencia empírica positiva, que Marx critica los "fantasmas", los "reflejos" y las imágenes invertidas de la ideología. Es dentro de este proceso histórico que aparece la falsa conciencia con todos los ídolos de la mente. Marx no se ve a sí mismo fuera del proceso histórico, ocupando una perspectiva trascendental. Él está en la historia, pero como agente auto-consciente de sus leyes, y de una clase particular. En un sentido muy preciso, el propio Marx es un "ideólogo", si por este término entendemos un intelectual que representa los intereses de una clase particular como si fueran los intereses generales de toda la humanidad[33]. (La adopción posterior por parte de Lenin del término positivo "ideología marxista" es un reconocimiento de esta posibilidad)[34]. La diferencia entre Marx y los intelectuales burgueses a los que se opone es que él representa a una clase social diferente (el proletariado); esta clase no está en posición de dominio y (Marx puede argumentar) él no se engaña sobre la relación entre sus ideas generales o "universales" y los compromisos particulares que se esconden detrás de ellas: "los comunistas teóricos", observa, "los únicos que tienen tiempo para dedicarse al estudio de la historia, se distinguen precisamente porque son los únicos en haber *descubierto* que a lo largo de la historia el 'interés general' es creado por individuos que se definen como 'personas privadas'" (*GI*, 105). El comunista teórico, como cualquier otro intelectual, participa en "la división del trabajo mental y el trabajo material" que hace posible el surgimiento de "ideólogos activos y creativos, que hacen del perfeccionamiento de la ilusión de una clase sobre sí misma su principal fuente de sustento" (*GI*, 65). La "ilusión" que propaga Marx es que los intereses del proletariado son los intereses generales de la humanidad: "La clase que hace una revolución *aparece* [mi énfasis] desde el principio, aunque más no sea porque se opone a una *clase*, no como una clase sino como representante de toda la sociedad" (*GI*,

66). Marx creía que el interés del proletariado se volvería el interés universal de la humanidad en el futuro, pero nunca pretendió que este fuera el caso en su propio tiempo[35].

La noción de que Marx pretende (al menos en 1848) criticar la "ideología" como fenómeno general desde un punto de vista objetivo y científico necesita ser severamente matizada. Las ideologías nunca son fenómenos "generales", así como no lo son las sociedades o los intelectuales que las producen: hay una "ideología alemana", una "ideología francesa" y una "ideología inglesa"[36], pero no hay algo así como una ideología separada de condiciones particulares sociales e históricas (la noción de "ideología burguesa", o la de "una teoría de la ideología *en general*", como la que propone Althusser, no tiene mucho sentido desde este punto de vista)[37]. La crítica de la ideología es posible precisamente gracias a esta localización y particularidad:

> El hecho de que bajo circunstancias favorables algunos individuos sean capaces de liberarse de su estrechez de miras local no se debe de ningún modo a que estos individuos por obra de su reflexión imaginen que se han librado, o quieren librarse, de esta estrechez de miras local, sino a que ellos, en su realidad empírica, y debido a necesidades empíricas, han sido capaces de producir intercambio a escala mundial (*GI*, 106).

Esta "realidad empírica" es, sugiero, nada más que el dato local y particular de la alienación, la condición de estar en un lugar y en un tiempo cuyas contradicciones nos mueven a tomar distancia crítica del mismo. Es por esto que Marx, el intelectual alemán judío-protestante, se reserva la crítica más severa para aquellos que están más cerca de su hogar material e intelectual: la burguesía alemana, los judíos como capitalistas paradigmáticos, y los jóvenes hegelianos cuya "historia universal" del espíritu mundial es la imagen en espejo del "significado último" de Marx.

Quiero posponer por el momento la cuestión de si este historicismo radical se limita a remplazar a los ídolos empiristas e idealistas de la mente por un nuevo ídolo llamado "Historia", y retornar a la figuración de la historia en la camera obscura. El "proceso histórico",

debemos recordar, es el que Marx ve como causa de las "inversiones" de la camera obscura, del mismo modo que el "proceso vital físico" invierte las imágenes de la retina. Pero la inversión es también un rasgo de la ideología misma, el dar vuelta valores, prioridades y relaciones reales. La camera obscura juega un rol profundamente equívoco, entonces, como figura de las ilusiones de la ideología y del "proceso vital histórico" que genera esas ilusiones y proporciona una base para disiparlas. Bajo esta luz, la camera obscura es tanto la que produce como la que cura las ilusiones de la ideología. Su mecanismo de inversión, como el vórtice óptico del arte romántico y la literatura, es una figura del patrón formal de la revolución y la contrarevolución[38]. Por supuesto, este pensamiento no se explicita en la escritura de Marx. Es apenas una suerte de potencial en el lenguaje figurativo que emplea. Pero el pensamiento asume una fuerza real en la escritura marxista posterior, especialmente en la que se aleja de la camera obscura como dispositivo metafórico para acercarse al análisis directo y literal de sus retoños, la cámara y el proceso técnico de la fotografía.

Benjamin y la economía política de la foto

Cada una de tus maravillosas obras produce Sorpresa;
Y, así como en la Corte algunos caen y otros se elevan;
Así, si tu Poder mágico te dignas a mostrar;
Los de arriba se humillan, y los de abajo avanzan;

....

¡Vidrio instructivo!, en ti el Orgullo humano puede rastrear,
La Grandeza Disminuida, y los lugares invertidos

ANÓNIMO. *Versos Ocasionados por una Camera Obscura* (1747)[39]

Mencioné anteriormente una curiosa asimetría en la escritura marxista sobre fotografía. A pesar del hecho de que la fotografía era *el* medio revolucionario del siglo XIX, inventado cuando Marx estaba produciendo sus escritos más importantes, nunca la menciona salvo

como otro tipo de "industria"[40]. No es difícil ver, sin embargo, por qué la fotografía asumiría un estatuto especial para la crítica marxista posterior. El presupuesto de que la fotografía es un medio inherentemente realista sintoniza con la preferencia explícita de Marx por el realismo en la literatura y en la pintura. Marx y Engels se resistían a la noción de que la literatura y el arte debían ser instrumentos meramente didácticos de propaganda socialista, y preferían el realismo de un monárquico nostálgico como Balzac al *Tendezroman*[41]. Y, en el terreno de las artes visuales, Engels sugería que los líderes de la revolución no debían ser glorificados sino

> retratados en fuertes colores rembrandtianos, en todas sus cualidades vitales. Hasta ahora esta gente nunca ha sido representada en su forma real; han sido presentados como personalidades oficiales, llevando borceguíes y con aureolas alrededor de sus cabezas. En estas apoteosis de belleza rafaelista, se pierde toda verdad pictórica[42].

"Rembrandtiano" era uno de los términos que se aplicaba al daguerrotipo. Samuel Morse llamó a las nuevas imágenes "Rembrandt perfeccionado" en 1839[43]. El "realismo" que se celebra aquí no es, sin embargo, una reconstrucción óptica y científica de la visión (Vermeer habría sido la analogía correcta para ese tipo de realismo). Y no es "histórico" en el sentido de la historia tradicional de la pintura ("apoteosis de la belleza rafaelista"), sino una imagen de la historia *real*, de criaturas de carne y hueso en sus circunstancias materiales. Esta imagen remplaza la tradicional "aureola" alrededor de la figura por un nuevo tipo de aura: las "cualidades vitales" del sujeto.

Estas "cualidades vitales" son lo que la cámara captura bajo las condiciones adecuadas, de modo que parece venir equipada con una pretensión histórica y documental inscripta en su mecanismo: esto pasó realmente, y se veía realmente así en ese momento. Esto es más que una pretensión de mera fidelidad óptica, una transcripción correcta de las apariencias visuales; es la pretensión de haber capturado un fragmento del "proceso vital histórico" y del "proceso

vital físico". Es posible que ahora podamos ver algunas de las razones detrás de la fascinación del marxismo con la fotografía y el cine, y también comprender su ambivalencia. La cámara duplica el estatuto ambiguo de la camera obscura y la eleva a un nuevo poder, porque sus imágenes, en su permanencia, pueden volverse objetos materiales de intercambio, y porque su superación de la transitoriedad de las "imágenes juguetonas" de la camera obscura significa que puede captar el proceso histórico realmente, allí donde la camera obscura solo podía captarlo figurativamente.

Los ensayos de Walter Benjamin sobre fotografía proporcionan la expresión más plenamente desarrollada de la ambivalencia marxista con respecto a la cámara. Benjamin trata a la cámara como una suerte de motor de dos manos empuñado en la entrada del milenio revolucionario. La cámara es, por un lado, el epítome de la economía política destructiva y consumista del capitalismo; disipa el "aura" de las cosas reproduciéndolas en una forma niveladora, automática y estadísticamente racionalizada: "En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta... Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible"[44]. La cámara de Benjamin le hace al mundo visible lo que según Marx (en el *Manifiesto Comunista*) el capitalismo le estaba haciendo a la vida social en general: el capitalismo, como el ojo implacable de la cámara, "le quita a cada ocupación su halo", y remplaza todas las formas de vida tradicionales "veladas por ilusiones religiosas y políticas" por "la explotación más desnuda, descarada, directa y brutal"[45]. Por otro lado, en Benjamin también resuena la fe de Marx en la inversión y redención dialéctica de estos males por obra de la astucia del desarrollo histórico: el capitalismo debe hacer lo que le corresponde, develar sus contradicciones, y producir una nueva clase que estará tan ostensiblemente desposeída que una revolución social completa será inevitable. De modo similar, Benjamin saluda la invención de la fotografía como "el primer medio de producción verdaderamente revolucionario" ("Work of Art", 224), un medio que fue inventado "en simultáneo

con el ascenso del socialismo" y que es capaz de revolucionar el entero funcionamiento del arte, y de los sentidos humanos. Si Marx pensó que la ideología era una camera obscura, Benjamin consideraba que la cámara era tanto la encarnación material de la ideología como un símbolo del "proceso vital histórico" que le pondría un fin a la ideología.

Benjamin no fue el único en expresar ambivalencia con respecto a la cámara, por supuesto. Las interminables disputas sobre el estatuto artístico de la fotografía y la cuestión más amplia de si la imagen fotográfica tiene una "ontología" especial reflejan sentimientos contradictorios similares. ¿La fotografía es una de las bellas artes o es mera industria? ¿Es "Rembrandt perfeccionado" como pensaba Samuel Morse, o se trata de una nueva distracción para la "multitud idólatra", tal como la había caracterizado Baudelaire ("Un Dios vengativo ha oído las plegarias de esta multitud; Daguerre fue su Mesías"[46])? ¿La cámara proporciona una encarnación material de la representación objetiva y científica al mecanizar el sistema de la perspectiva, como sostiene Gombrich? ¿O es un instrumento de "materialismo contemplativo", "un aparato puramente ideológico" cuya visión "monocular" ratifica "el foco metafísico en el sujeto" en el humanismo burgués, tal como sostiene Marcel Pleynet?[47]

Benjamin refina todas estas disputas al tratarlas como "contradicciones" en el sentido marxista-hegeliano: son síntomas de contradicciones al interior del capitalismo que encuentran su resolución en una narrativa histórica que prevé una síntesis en el futuro. Así, Benjamin puede imitar ambos lados de estos debates y a la vez cuestionarlos. Puede repetir el desagrado que le produce a Baudelaire el efecto nivelador de la fotografía como ídolo de la cultura de masas, y ver sin embargo esta nivelación como un augurio de la sociedad sin clases. Puede absorber la disputa entre las perspectiva "científica" e "ideológica" de la foto del mismo modo que Marx absorbió el debate entre idealismo y empirismo en la metáfora de la camera obscura, al tratarlas como opciones igualmente parciales y engañadas en la dialéctica de la historia. Puede elevarse por encima de la discusión sobre el estatuto artístico de

la fotografía rechazándolo como un debate "inútil" que ignora "la cuestión primordial: si la invención misma de la fotografía no ha transformado la naturaleza del arte" ("Obra de arte", 227). El argumento según el cual la fotografía es una de las bellas artes es denunciado como idolatría reaccionaria:

> En este punto, con todo el peso de su insipidez, entra el concepto filisteo de *arte*, para el cual todo desarrollo técnico es completamente extraño, y que siente que se aproxima su propio fin con el desafío provocativo de la nueva tecnología. Sin embargo, fue este concepto fetichista y fundamentalmente anti-tecnológico de arte el que los teóricos de la fotografía discutieron durante casi cien años, sin llegar al menor resultado naturalmente[48].

Por otro lado, el rechazo de la fotografía como mera tecnología está, en la perspectiva de Benjamin, igualmente implicado en el fetichismo y la idolatría, del tipo que busca excluir a la imagen fotográfica del círculo de los objetos sagrados (esto es, artísticos). Benjamin cita al *Leipziger Stadtanzeiger* para ilustrar este tipo de reacción:

> Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos ("Short History", 200).

La fotografía, para Benjamin, no es ni arte ni no arte (mera tecnología): es una nueva forma de producción que transforma la entera naturaleza del arte. Aferrarse a la perspectiva de que la fotografía es *o* arte *o* no arte en el sentido tradicional del término es caer en una suerte de fetichismo, una acusación que Benjamin puede sustanciar

por la simple operación de citar a los antagonistas enfrentándolos. Una cosa que Benjamin no intenta explicar, sin embargo, es por qué una versión de este fetichismo salió ganadora. ¿Por qué la asimilación de la imagen fabricada por la máquina al dominio de las bellas artes por parte de los "filisteos" (recuérdese aquí que los legendarios filisteos no eran simples idólatras sino además ladrones legendarios que les robaron el Arca a los israelitas, ver Samuel 5:1) superó las beaterías reaccionarias sobre las imágenes hechas por el hombre? Una respuesta es que hubo algunas excepciones históricas: las primeras fotografías, con el predominio de las sombras y las imágenes ovales, tienen a su alrededor el "aura" o "halo" que según Benjamin la fotografía viene a destruir ("Short History", 207). En estas primeras fotografías "pre-industriales", el "fotógrafo estaba en el nivel más alto de su instrumento" ("Short History", 205), y ocupa así, en la perspectiva de Benjamin, una suerte de estatuto profético o patriarcal en historia del medio: "parece haber habido una suerte de bendición bíblica sobre esos primeros fotógrafos: Nadar, Stelznet, Pierson, Bayart; todos vivieron hasta los 90 o los 100 años" ("Short History", 205). Otra respuesta es que hay dos modos de disipar el aura de los objetos en el proceso fotográfico: el primero es la claridad meramente técnica y vulgar que viene con la producción masiva y la iluminación mejorada: "La conquista de la oscuridad por la creciente iluminación... eliminó el aura de la foto tanto como la creciente alienación de la burguesía imperialista la había eliminado de la realidad" ("Short History", 208). El otro es "la liberación del objeto respecto del aura", que uno ve primero en Atget, y que prefigura la "alienación saludable" que Benjamin ve en la fotografía surrealista ("Short History", 208-210).

Sin embargo, ninguno de estos ejemplos responde realmente la pregunta sobre la absorción de la fotografía por parte de nociones tradicionales de las bellas artes. Cuando Benjamin elogia la producción de aura en Nadar, y la destrucción de aura en Atget, los está elogiando como momentos en la formación de una nueva y revolucionaria concepción del arte que elude todas las tonterías filisteas sobre el genio creativo y la belleza. Y sin embargo son precisamente estas nociones tradicionales de la estética, con todas sus

pretensiones auxiliares sobre artesanía, sutileza formal y complejidad semántica las que han sostenido el argumento a favor del estatuto artístico de la fotografía. Algunas fotos simplemente son bellas, por algún criterio u otro; algunas tienen mucho para decir, o presentan temas novedosos, conmovedores o simplemente interesantes. Si la foto tiene realmente el carácter revolucionario que Benjamin le adjudica, podría esperarse más resistencia a su apropiación por parte de las normas estéticas tradicionales, más inercia en su estatuto de mera industria, y mayor evidencia inequívoca de su tendencia a transformar todas las otras artes, a desplazar nuestra atención desde "la fotografía como forma de arte" a "el arte como una forma de fotografía" ("Short History", 211).

La tradición marxista tiene una respuesta a la pregunta de por qué la fotografía fue asimilada a las bellas artes, pero no encaja muy bien con la idealización de Benjamin de la fotografía como arte revolucionario. Bernard Edelman sugiere que la idealización estética de la fotografía es un asunto puramente económico y legal. El fotógrafo tuvo que ganar reconocimiento como artista creativo para que la ley encuentre los fundamentos de la propiedad de las imágenes fotográficas: antes de la invención de la fotografía, sostiene Edelman:

> La ley sólo reconocía el arte "manual" -el pincel, el cincel - o el arte "abstracto"- la escritura. La irrupción de las técnicas modernas de (re)producción de lo real -aparatos fotográficos, cámaras- sorprende a la ley en la quietud de sus categorías... El fotógrafo y el cineasta deben convertirse en creadores, o la industria perderá el beneficio de la protección legal[49].

Al igual que Benjamin, Edelman sugiere que la fase "pre-industrial" de la fotografía es un momento especial: "El fotógrafo de 1860 es el *proletario de la creación*; él y su herramienta forman un único cuerpo"[50]. Pero la fase pre-industrial es también pre-estética, y Edelman reúne un número enorme de opiniones legales para sugerir que la aparición de la justificación estética -en particular, la "subjetividad creativa" del fotógrafo- es una ficción legal diseñada para asegurar derechos de propiedad.

Edelman no dice una palabra sobre Benjamin, una omisión llamativa en un análisis marxista de la fotografía y el cine. Pero acaso la razón no sea difícil de ver. La explicación de Edelman no sugiere que haya una fotografía (con la posible excepción de la primera) que escape de la economía política del capitalismo. Edelman no presenta análisis sensibles de Atget o los surrealistas, ni descubrimientos de la destrucción revolucionaria del aura y la "alienación saludable" tal como hace Benjamin. De hecho nunca discute ni una fotografía. La fotografía solo le interesa como "ficción legal" y el fotógrafo como "sujeto de la ley" bajo jurisprudencia capitalista. A su modo, la versión de la fotografía que ofrece Edelman es tan idealizada como la de Benjamin; la diferencia es que él tiene cierta evidencia empírica para sugerir que esta idealización particular (por la que no siente otra cosa que desprecio) ha tenido fuerza de ley. La de Benjamin, podría decirse, tiene la fuerza del deseo: quiere que la fotografía transforme a las artes en una fuerza revolucionaria; quiere que la cuestión de la fotografía como una de las bellas artes (o tal vez como otra técnica más de creación de imágenes) sea eludida por la historia. El único lugar en el que convergen las dos explicaciones es en su acuerdo de que la estetización de la fotografía es una suerte de fetichismo. Para Benjamin, es el fetichismo cuasi-religioso que intenta reproducir el "aura" en la fotografía por medio de trucos o imitando estilos de pintura; para Edelman, se trata del fetichismo de la mercancía, la foto como algo que tiene valor de cambio. Los "ídolos de la mente" que Marx vio proyectados en la camera obscura toman su forma material y encarnada en el estatuto legal y estético de la fotografía como fetiche capitalista. Esta conclusión satisface la lógica del pensamiento de Marx, pero también produce algunos problemas para la aplicación de ese pensamiento a la fotografía, y al arte en general, problemas que se centran en la figura del fetiche.

Del fantasma al fetiche

> Considerada en su relación con las Bellas Artes, la acción general del fetichismo sobre el intelecto humano ciertamente no es tan opresiva como aparece desde el punto de vista científico. En efecto, es evidente que una filosofía que animaba directamente toda la naturaleza debe haber tendido a favorecer el impulso espontáneo de la imaginación, teniendo en ese momento necesariamente una preponderancia mental. Los primeros intentos en todas las bellas artes, incluyendo a la poesía, deben rastrearse hasta la época del fetichismo.
>
> G. H. Lewes. *Comte's Philosophy of the Sciences* [La filosofía de las ciencias de Comte](1853)[51]

> Supongamos que hemos realizado nuestra producción como seres humanos... Nuestros productos serán otros tantos espejos en los que vimos reflejada nuestra naturaleza esencial.
>
> Marx. "Comments on James Mill" (1844)[52]

Es fácil ver la lógica general del giro de Marx de la ideología al fetichismo como noción clave en su polémica iconoclasta. El movimiento preserva la prohibición general contra la idolatría en la sociedad capitalista, pero se desplaza del dominio de las ideas y las teorías a la esfera de los objetos materiales y las prácticas concretas. Este desplazamiento va acompañado de una confianza y autoconciencia creciente en el despliegue de Marx del lenguaje figurativo para construir el concepto concreto de mercancía. Si Marx parece impreciso o distraído sobre la camera obscura y sus "fantasmas" de la proyección óptica, no tiene dudas en desplegar el fetiche como arma polémica y analítica en su escritura posterior. Dedica una sección entera del capítulo inicial de *El capital* a la elaboración de esta metáfora, y continúa dependiendo de ella en los capítulos siguientes. Está claro, además, que Marx estaba muy interesado en el vehículo de la metáfora del "fetiche mercantil" como tema específico de investigación por derecho propio. Su silencio sobre el medio revolucionario de la fotografía contrasta fuertemente con la abundante evidencia

de su interés en la antropología de los siglos XVIII y XIX, particularmente el estudio de la religión primitiva. Ya en 1842 había leído el clásico de Charles de Brosses, *Du culte des dieux fetiches*, y continuó tomando voluminosas notas sobre etnología y sobre historia de la religión a lo largo de su vida[53].

El interés de Marx en el fetichismo plantea una serie de cuestiones para cualquiera preocupado por la aplicación de su pensamiento a problemas de la historia de las artes y la cultura. ¿Por qué, dada la exhaustiva investigación de Marx sobre fetichismo, este concepto tiene un papel tan pequeño en la crítica cultural y la estética marxista? ¿Por qué la noción de "ideología", con sus sombras, proyecciones y reflejos, es la noción crucial de la crítica marxista de la literatura y el arte, mientras que los fetiches, que al menos en un sentido son literalmente obras de arte, generalmente tienen una función menor y problemática en la estética marxista?[54] Una respuesta breve a esta pregunta se insinúa inmediatamente: el fetichismo es una forma de comportamiento vulgar, supersticiosa y degradada. Marx emplea la noción de fetichismo sobre todo como arma polémica para transformar al capitalismo en objeto de disgusto. Aplicar este concepto a discusiones sobre poemas, novelas y pinturas sería recaer en el tipo más vulgar de marxismo, el tipo que condena todo el arte pre-revolucionario y capitalista como mero reflejo del autoengaño burgués y busca remplazar a Shakespeare por el realismo socialista, y a Balzac por el *tendezroman*. Dado que tenemos buenas razones para creer que Marx prefería a Shakespeare por sobre el realismo socialista, y a Balzac por sobre Zola, la reducción del arte a mera mercancía (y mucho más a fetiche) sería una violación del espíritu de su pensamiento. El concepto de ideología, con su énfasis en las "ideas", la conciencia, la mediación indirecta y la distancia superestructural respecto de la base económica material en la que reina el fetichismo está idealmente preparado para la comprensión de las obras de arte.

Esta respuesta nos puede ayudar a ver por qué la estética y la crítica cultural marxistas se han inspirado sobre todo en el joven Marx, el filósofo humanista, y no en el economista maduro e historiador materialista. Y sin embargo es difícil no sentirse incómodo frente a

esta separación de un Marx idealista y un Marx materialista, especialmente cuando consideramos la estructura común que los une: la ideología y el fetichismo son ambos variedades de la idolatría, una mental, la otra material, y como conceptos ambos surgen de una crítica iconoclasta[55]. La diferencia entre los dos Marx, entonces, puede ser algo tan importante -o tan trivial- como la diferencia entre dos tipos diferentes de imágenes que atraen una devoción supersticiosa: las proyecciones ópticas imprecisas de la camera obscura y los "ídolos de piedra" adorados por los salvajes primitivos. Si pudiéramos clarificar la relación que tienen estos dos tipos de ídolos podríamos estar en mejor posición para entender la continuidad y el desarrollo del pensamiento de Marx, y para entender por qué la crítica marxista se encuentra tan a menudo en una posición de vergüenza mutua frente a las artes.

Parte de la vergüenza con respecto a la insinuación de que las obras de arte son "meras mercancías" podría aliviarse si recordáramos lo que Marx dice en verdad sobre las mercancías. Lejos de ser un fenómeno trivial, simplemente determinado, o reductivo, son descriptas por Marx como seres "trascendentes", dotados de un carácter "místico" y "enigmático" (*C*, I: 71). Son "jeroglíficos sociales", que son "un producto social tanto como el lenguaje", y piden ser descifrados tanto por su "significado" como por su "carácter histórico" (*C*, I: 74-75). Ahora bien, es verdad que estoy sacando estos epítetos de un contexto en el que muchos de ellos (especialmente "trascendente" y "místico") apestan a ironía. Pero también es verdad que gran parte de la energía retórica de Marx va dirigida contra la noción superficial de las mercancías, contra el hecho de que "una mercancía parece a primera vista una cosa muy trivial"[56]. La contra-afirmación es que en realidad una mercancía es "una cosa muy rara, repleta de sutilezas metafísicas y linduras teológicas". Los términos que Marx utiliza para caracterizar a la mercancía vienen del léxico de la estética y la hermenéutica romántica. Una mercancía es una entidad figurativa y alegórica, dotada de una vida y un aura misteriosas, un objeto que, si se lo interpreta correctamente, puede revelar el secreto de la historia humana. Antes de rechazar la noción "vulgar" de que el arte es una mercancía, entonces, es necesario que

contemplemos los refinamientos de la afirmación de Marx de que una mercancía es algo muy similar a una obra de arte.

¿Qué es lo que hace que una mercancía, "a primera vista una cosa muy trivial, y fácilmente comprensible" (*C*, I: 171) se convierta en un objeto de "magia y necromancia" (76)? Una respuesta es: las estrategias retóricas de Marx, su insistencia en transformar lo que parece absolutamente ordinario y natural en algo misterioso y complejo. Pero Marx por supuesto rechazaría la acusación de que nos esta engañando para que veamos a las mercancías como entidades misteriosas. Insistiría en que está simplemente describiendo un proceso que se ha ocultado bajo una "niebla" de familiaridad y que su análisis "disipa la niebla a través de la cual el carácter social del trabajo se nos presenta como carácter objetivo de los productos mismos" (74). Este análisis debe por lo tanto proceder en dos pasos: primero, una revelación de que "la estabilidad de las formas de la vida social naturales y autoentendidas" es en realidad un misterio a ser descifrado; y segundo, el trabajo real de llevar a cabo ese desciframiento. La mercancía esconde su verdadera naturaleza bajo un velo doble: el exterior es una máscara de naturalidad y familiaridad; el interior una fantasía explícita, llena de imágenes grotescas y distorsionadas.

Aquí la explicación completa de este proceso tal como la formula Marx:

> Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores. Es por medio de este *quid pro quo* [tomar una cosa por otra] como los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales. De modo análogo, la impresión luminosa de una cosa sobre el nervio óptico no se presenta como excitación subjetiva de ese nervio, sino como forma objetiva

de una cosa situada fuera del ojo. Pero en el acto de ver se proyecta efectivamente luz desde una cosa, el objeto exterior, en otra, el ojo. Es una relación física entre cosas físicas. Por el contrario, la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, no tienen absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza. Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es solo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En este los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil (*C*, I: 172).

La primera cosa que podemos notar en esta explicación de la mercancía es el modo en que sus figuras se superponen con las de la camera obscura y el proceso óptico como metáfora de la ideología. La mercancía es una forma "fantástica", literalmente, una forma producida por la luz proyectada; estas formas, como las "ideas" de la ideología, están y no están allí, son a la vez "perceptibles e imperceptibles para los sentidos". La diferencia con las imágenes proyectadas por la camera obscura es que las formas fantásticas de la mercancía son "caracteres objetivos" en el sentido de que se proyectan hacia fuera, y se "fijan en el producto del... trabajo". Las proyecciones evanescentes y subjetivas de la ideología son grabadas y fijadas del mismo modo que una imprenta (o el proceso fotográfico) fija los "caracteres" de las imágenes tipográficas o gráficas. Marx juega con el término *Charaktere* para insinuar, primero, la naturaleza tipográfica-pictórica-jeroglífica de las impresiones, y segundo, su estatuto figurativo como personificaciones, objetos inanimados que han sido dotados de vida y "carácter" expresivo. (Marx transforma estas personificaciones figurativas en personas literales unas

páginas más adelante cuando les permite hablar; ver p. 83). La figura sintética que une todos estos aspectos es el fetiche, el ídolo material de la religión primitiva, entendido ahora como una proyección ideológica. La ideología y la mercancía, las "formas fantásticas" de la camera obscura y los "caracteres objetivos" del fetichismo, no son abstracciones separables sino aspectos que se sostienen mutuamente de un único proceso dialéctico.

El fetichismo antiguo y el fetichismo moderno

Marx no estaba solo en su interés en el hecho literal del fetichismo primitivo y su aplicación metafórica a la vida moderna. El fetichismo había sido un concepto central de la incipiente antropología desde el siglo XVIII, y muchas de las ideas de Marx sobre el fetichismo son derivativas. Su afirmación de que el fetiche mercantil es un "jeroglífico", por ejemplo, está sin duda tomada de la afirmación de de Brosses de que los jeroglíficos egipcios eran los signos de una religión fetichista[57]. Su interpretación de las mercancías como objetos que han sido personificados por una acción de la conciencia proyectada sigue casi con exactitud el modelo provisto en las interpretaciones de la idolatría. El "horror" del fetichismo no era simplemente que implicara una acción ilusoria y figurativa de tratar los objetos materiales como si fueran gente, sino que esta transferencia de conciencia a "ídolos de piedra" parecía vaciar al idólatra de humanidad. Mientras que los ídolos de piedra cobran vida, el idólatra cae en una suerte de muerte en vida, "un estado de estupidez brutal" (de Brosses, 172) en el que el ídolo está más vivo que el idólatra. La afirmación de Marx de que el fetichismo de la mercancía es una suerte de "intercambio" perverso, que produce "relaciones materiales entre las personas y relaciones sociales entre las cosas" (*C*, I:739), emplea precisamente la misma lógica.

Probablemente el rasgo más importante de la literatura antropológica para los propósitos de Marx haya sido la distinción entre idolatría y fetichismo. De Brosses pensaba que el fetichismo era "más antiguo que la idolatría propiamente dicha" (172), y lo consideraba

la forma de religión primitiva "más salvaje y burda" en su adoración de las plantas, los animales y los objetos inanimados. "Los pueblos un poco más sensatos adoraban al sol y a las estrellas" (lo que de Brosses llama "sabeísmo") o a héroes humanos (171-172). Las *Lectures on the Origin and Growth of Religion* (1878) de F. Max Müller planteó la distinción estándar entre el fetiche y el ídolo de un modo diferente, basado en lo que podríamos llamar fundamentos "semióticos": "Un fetiche propiamente dicho se considera como algo sobrenatural; el ídolo, por el contrario, fue pensado originalmente como una imagen, una semejanza o símbolo de otra cosa"[58]. Esta distinción clarifica parte de la fuerza específica de la elección que hace Marx del "fetichismo" como concepto concreto para referirse a las mercancías. Parte de esta fuerza es retórica: la figura del "fetichismo de la mercancía" (*der Fetisch-charakter der Ware*) es una suerte de catacresis, una ligazón violenta de los objetos de valor humano más primitivos, exóticos, irracionales y degradados con los más modernos, ordinarios, racionales y civilizados[59]. Al llamar fetiches a las mercancías, Marx le está diciendo al lector del siglo XIX que la base material de la economía política moderna, civilizada y racional es estructuralmente equivalente a la que es más extraña a la conciencia moderna. Los imprecisos *eidola* e "ídolos" mentales de la camera obscura de la ideología parecen inofensivos y hasta refinados en comparación. Comenzamos a ver por qué la acusación de ideología (esto es, idolatría mental) es mucho menos amenazadora que la de fetichismo, y por qué la crítica ideológica es el abordaje preferido a las formas estéticas.

Pero la distinción fetiche/ídolo juega un papel analítico y retórico en *El capital*, en la explicación que da Marx de la semiótica del dinero. Marx ve al dinero no como un símbolo "imaginario" del valor de cambio, sino como "la encarnación directa de todo el trabajo humano", el "cuerpo" del valor: "el hecho de que el dinero pueda, en ciertas funciones, ser remplazado por símbolos de sí mismo dio origen a esa... noción equivocada de que es en sí mismo un mero símbolo" (*C*, I:90). Por supuesto, desde un punto de vista *externo* al capitalismo, el dinero es un mero símbolo, pero uno que, en la lógica *interna* del capitalismo, ha dejado de ser reconocido como símbolo

y se ha vuelto un fetiche la cosa misma. Así, el error de los economistas capitalistas al pensar al dinero como símbolo es para Marx "un presentimiento de que la forma-dinero de un objeto no es una parte inseparable de ese objeto, sino que es simplemente la forma bajo la cual ciertas relaciones sociales se manifiestan. En este sentido, cada mercancía es un símbolo, puesto que, en la medida en que es valor, es solo el envoltorio material del trabajo humano gastado en ella". Pero los capitalistas no pueden investigar la lógica profética de este "error" en su propio análisis:

> Pero cuando se sostiene que las características sociales que adoptan las cosas, o las características de cosas que asumen las determinaciones sociales del trabajo sobre la base de determinado modo de producción, son meros signos, se afirma a la vez que son producto arbitrario de la reflexión humana. Era este el modo favorito a que se recurría en el siglo XVIII para explicar aquellas formas enigmáticas de las relaciones humanas cuya génesis aún no se podía descifrar, despojándolas, por lo menos transitoriamente, de la apariencia de ajenidad al adjudicarles un origen convencional (*C*, I: 91).

Por supuesto, en esta explicación "convención" es sinónimo de "naturaleza" (recuérdese la "segunda naturaleza" del hábito, la costumbre y la tradición en Burke), en su carácter universal e inmutable. Marx quiere impedir que el fetichista "despoje" la "apariencia de ajenidad" de su comportamiento por medio de paradojas como "convención universal" que producen "meros símbolos arbitrarios" que resultan ser naturales. Quiere forzar al adorador del fetiche a ponerse sus vestimentas variopintas en toda su extrañeza, a admitir que es un fetichista, no un mero "idólatra" que adora algo "simbolizado" por las mercancías. Las mercancías, como los "ídolos de piedra", son *realmente* (esto es, desde el punto de vista del iconoclasta) nada más que símbolos; pero desde adentro del capitalismo, así como desde dentro de la vida primitiva, son objetos mágicos que contienen en sí mismos el principio de su valor.

La insistencia de Marx en el carácter mágico de las mercancías implica, por supuesto, un reconocimiento de que habrá una gran re-

sistencia a esta pretensión, y de que esta resistencia es precisamente lo que distingue al fetichismo moderno del antiguo. Decirle a un adorador de fetiches de África Occidental que sus talismanes y amuletos son para él objetos mágicos que contienen una presencia sobrenatural no es más que decirle lo que ya sabe. Decirle al capitalista que el oro es su "Santo Grial", en cambio, es pronunciar una calumnia que negará con todo su corazón. Marx presenta este punto extendiendo la noción de "olvido" que se encuentra en las interpretaciones antropológicas del fetichismo. La magia del fetiche depende de la proyección de la conciencia en el objeto, y de un olvido de ese acto de proyección. Más específicamente, de Brosses argumentaba que los adoradores de fetiches debían entenderse como pueblos en los que "el recuerdo de la Revelación Divina" está "completamente extinguido" (172). El fetichismo de la mercancía puede entenderse, entonces, como una suerte de doble olvido: primero, el capitalista olvida que fueron él y su tribu los que han proyectado vida y valor en las mercancías en el ritual del intercambio. El "valor de cambio" llega a parecer un atributo de las mercancías aun cuando "ningún químico ha descubierto el valor de cambio en una perla o un diamante" (*C*, I: 83). Pero entonces, aparece una segunda fase de amnesia que es bastante desconocida para el fetichismo primitivo. La mercancía se esconde en la familiaridad y la trivialidad, en la racionalidad de las relaciones puramente cualitativas y en "las formas naturales, autoentendidas de la vida social" (75). La magia más profunda del fetiche mercantil es su negativa a aceptar que hay algo mágico en él: "los pasos intermedios del proceso desaparecen en el resultado y no dejan huellas" (92). Como los jeroglíficos, como el lenguaje mismo, las mercancías se convierten en un código atemporal y eterno: "el hombre busca descifrar no su carácter histórico, porque a sus ojos son inmutables, sino su significado" (75). La economía capitalista es por tanto una hermenéutica ahistórica que busca el "significado" del dinero y de las mercancías en la "naturaleza humana" o en "convenciones universales"; ha olvidado no "la revelación divina" (como los fetichistas primitivos), sino el carácter histórico de su propio modo de producción.

Uno de los "significados universales" más populares del fetichismo en la literatura de los siglos XVIII y XIX era su significado sexual,

un tema que luego se volvería central para Freud. El libro de James Fergusson *Tree and Serpent Worship* [Adoración del árbol y la serpiente], de 1868, que Marx leyó[60], aludía a ciertos "ritos no sagrados", y Marx no tenía que mirar muy lejos para toparse con elaboraciones de estas referencias. El libro de Richard Payne Knight *An Inquiry into the Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* [Investigación sobre el lenguaje simbólico del arte y la mitología antiguos], de 1818, llevaba la noción de simbolismo sexual a su extremo, encontrando emblemas de los órganos sexuales masculino y femenino en todo, desde las imágenes explícitas de Príapo, a las "agujas y pináculos" de la arquitectura religiosa cristiana. La actitud de los comentadores hacia las implicancias lascivas del fetichismo y la idolatría iban desde el deleite apenas oculto de Knight en el escándalo, a la cordial cortesía de Joseph Spence (cuya colección de gemas y medallas fue estudiada por Knight), pasando por la indignación de puritanos como Lessing (que denunció el "gusto intolerable" del *Polymetis* de Spence [*Laocoon*, 51]).

La idea de que el fetiche es un falo desplazado puede asumir dos formas básicas: o el objeto simbólico puede alentar fantasías lascivas (como hace en la interpretación que propone Lessing de la idolatría antigua), o puede producir impotencia. La proyección de la "vida" del adorador en el fetiche asume la forma específica de una proyección de masculinidad, una proyección que resulta en la castración o feminización simbólica del fetichista. El estudio de David Simpson del fetichismo en la literatura decimonónica observa este patrón aflorando en denuncias iconoclastas de todo tipo de "idolatría" figurativa. La condena del lujo, la teatralidad, las exhibiciones y el "sensacionalismo", de los ornamentos, las chucherías, los cosméticos y el lenguaje figurativo, del lenguaje impreso "visible" y de las artes visuales (especialmente la fotografía), emplea rutinariamente una retórica iconoclasta que retrata al idólatra como infantil, femenino y narcisista; en una palabra, como "afeminado". Godwin le dio a esta retórica su expresión política más clara en su afirmación de que "el ídolo que adora la monarquía, en lugar de la divinidad de la verdad" hace que "la grandeza y la independencia del individuo sea emasculada"[61].

La descripción que hace Marx del fetichismo monetario y mercantil repite muchos de estos lugares comunes, y lo mismo puede decirse de las modernas denuncias marxistas de la "impotencia" burguesa[62]. La avaricia capitalista suele ser representada como pasión sexual desplazada, un "deseo insaciable" (*C*, I: 133), que en realidad frustra la expresión de la sexualidad real y física. "Su sed de disfrute imaginaria y sin límites lo lleva a renunciar a todo disfrute", y lo convierte en "un mártir del valor de cambio, un asceta sagrado sentado sobre una columna dorada" (*CPE*, 134; cf: los "pináculos" de Payne Knight). "El acaparador" debe deferir continuamente las gratificaciones del valor de uso real, y así "sacrifica los placeres de la carne a su fetiche de oro" (133). Marx encuentra incluso una prefiguración del fetichismo económico, religioso y sexual en la religión de la Antigua Grecia: "los templos antiguos", sugiere, cumplían un triple rol como iglesias, bancos y prostíbulos: "moradas de los dioses de las mercancías" (132n) en donde "las vírgenes se entregaban a los extraños en el Festival de la Diosa del Amor" solo para "ofrecerle a la diosa la moneda que recibían". El dinero es no solo un "proxeneta" y una "puta universal" para el capitalista; es también, como el antiguo fetiche, un "símbolo" ostensible de la fertilidad que en realidad vuelve impotente y estéril a su adorador al absorber toda la fertilidad. El capital adquiere "la cualidad oculta de ser capaz de añadirse valor a sí mismo. Hace nacer retoños vivos, o, al menos, pone huevos de oro" (154)[63]. El objeto del valor de cambio es un ciclo interminable de reproducción en el cual "el dinero produce dinero" (155), y el capitalista se convierte en "capital personificado" (152), nada más que el "representante consciente" del movimiento de la plusvalía.

Sin embargo, Marx se aleja de la interpretación sexual del fetichismo en un sentido crucial. Para Marx, la sexualidad no es (como lo era para Freud) una pulsión universal mediada por distintos símbolos; es más bien una relación social que es históricamente modificada por los cambios en la organización del trabajo. No es una sexualidad perversa, entonces, la que se expresa en el fetichismo de la mercancía, sino que es el fetichismo de la mercancía el que pervierte la sexualidad, junto con todas las otras relaciones humanas. Es por esto que las sociedades que producen fetiches

tradicionales -primitivas, salvajes, asiáticas, africanas o (más cerca de casa) europeas católicas medievales- son tratadas por Marx como perversiones relativamente inferiores de la posibilidad humana. Estas sociedades tradicionales y pre-capitalistas se presentan como formas de vida "idílicas" y relativamente humanas. Los productos de su trabajo llevan una "marca social específica" (*CPE*, 33), pero no es la marca del "tiempo de trabajo" abstracto, alienado y homogéneo, la marca estampada en el fetichismo de la mercancía. Es más bien "el trabajo distintivo del individuo", la marca del artesano o el gremio, la huella del trabajo de hombres y mujeres, o la marca del fetiche tradicional, el objeto religioso especial como tal. En términos sexuales, el fetiche tradicional es completamente explícito sobre sus orígenes sexuales: las medallas y joyas que Spence coleccionaba dejan pocas dudas acerca de lo que representaban. El fetiche mercantil, y sus formas "cristalizadas" en oro y moneda, borran todas las diferencias cualitativas de esta clase[64]. El capital nivela todas las distinciones de sexo, edad y habilidad en cantidades de tiempo de trabajo universal en el intercambio y en la fábrica. Incluso nivela, como observó Lukács, la distinción espacio-tiempo que Lessing consideraba fundamental para la discriminación de los géneros artísticos:

> El tiempo se desprende de su naturaleza cualitativa, variable, fluida; se congela en un continuo exactamente definido y cuantificable, lleno de "cosas" cuantificables (la "actuación" cosificada, mecánicamente objetificada del trabajador, totalmente separada de su personalidad humana total); en suma, se transforma en espacio[65].

Los fetiches en el sentido tradicional son, por esta razón, anatema absoluto en una economía moderna del fetichismo de la mercancía. Las economías primitivas, comunales, feudales o patriarcales que son remplazadas por el capitalismo son idólatras y fetichistas precisamente porque todavía no han desarrollado la noción moderna de fetichismo. Esta forma moderna es tanto una repetición como una inversión del materialismo religioso "pagano" tradicional. Repite los elementos estructurales de transferencia y olvido, pero introduce una nueva dimensión de racionalización: el fetiche moderno, como

la imagen en la camera obscura, es un ícono del espacio-tiempo racional. Se lo declara entonces magia natural, una convención universal, en teoría "solo un símbolo" (y entonces no un fetiche), en la práctica "la cosa misma" (y entonces un fetiche). Lo más importante es que el moderno fetichismo de las mercancías se define como una iconoclasia, y se fija la tarea de destruir los fetiches tradicionales. Implícita en la crítica de Marx al fetichismo, entonces, hay una crítica de su contraparte dialéctica, el fenómeno de la iconoclasia, del que nos ocuparemos ahora.

La dialéctica de la iconoclasia

> La religión cristiana fue capaz de contribuir a una comprensión objetiva de las mitologías anteriores sólo cuando estaba preparada ya hasta cierto grado -por decirlo así, en potencia- su propia crítica. Análogamente, la economía política burguesa no llegó a comprender las economías feudal, antigua y oriental hasta que comenzara la autocrítica de la sociedad burguesa. En la medida en que la economía política burguesa no se identifica simplemente con el pasado al modo mitológico, la crítica que hace a las formaciones sociales anteriores -en especial al feudalismo, contra el cual todavía tuvo que luchar directamente- se parecía a la crítica del paganismo por el cristianismo o del catolicismo por el protestantismo (*CPE*, 211-212).

La crítica que el cristianismo dirigió contra el paganismo, y el protestantismo contra el catolicismo, consistió, por supuesto, en la acusación de fetichismo o idolatría. En efecto, para un puritano devoto la diferencia entre fetichismo pagano e idolatría católica no era terriblemente significativa. Willem Bosman, cuya *Description of Guinea* [Descripción de Guinea] le proporcionó a de Brosses gran parte de su material, observó que "si fuera posible convertir a los *negros* a la religión cristiana, los católicos romanos tendrían más éxito que nosotros, porque ellos ya están de acuerdo en muchos puntos particulares, especialmente en sus ceremonias ridículas"[66]. Este tipo de "acuerdo" entre distintas variedades de la idolatría sugiere que hay una similitud

no solo entre distintos tipos de adoración de imágenes, sino además entre diferentes clases de hostilidad hacia la adoración de imágenes; esto es, entre diferentes variedades de la iconoclasia. Los rasgos típicos de la iconoclasia deben ser a esta altura familiares. Implica una acusación doble de locura y vicio, error epistemológico y depravación moral. El idólatra es inocente y está engañado; es víctima de una religión falsa. Pero la ilusión nunca es simplemente inocente o inocua; desde el punto de vista iconoclasta siempre es un error peligroso y violento que no solo destruye al idólatra y a su tribu, sino que además amenaza con destruir también al iconoclasta.

Hay entonces una curiosa ambivalencia en la retórica de la iconoclasia. Si el acento está puesto en la locura del idólatra, es un objeto de piedad que exige educación y conversión terapéutica "para su propio bien". El idólatra ha "olvidado" algo –su propio acto de proyección– y así debe ser curado por medio de la memoria y la conciencia histórica[67]. El iconoclasta se ve a sí mismo a una distancia histórica del idólatra, funcionando en una etapa más "avanzada" o "desarrollada" de la evolución humana, y por lo tanto en posición de ofrecer una interpretación evemerista e historizante de los mitos que el idólatra toma literalmente.

Por otro lado, si el acento está puesto en la depravación, el idólatra es objeto de un juicio iracundo que en principio no tiene límites. La severidad ilimitada del juicio se sigue lógicamente del carácter peculiar de la idolatría, que no es simplemente una falla moral entre otras, sino una renuncia a la propia humanidad, una proyección de esa humanidad en los objetos. El idólatra es, por definición, subhumano, y hasta que no se demuestre que puede ser educado para ser un humano pleno, es un objeto digno de la persecución religiosa, el exilio de la comunidad de los creyentes, la esclavitud o la liquidación.

La iconoclasia tiene una historia tanto o más rara que la de la idolatría. Aunque siempre tiende a aparecer como una transformación relativamente reciente y revolucionaria, que derroca un culto previamente establecido de adoración de imágenes (la Reforma Protestante que rompe con el catolicismo romano, los iconoclastas del imperio bizantino que se oponen al patriarca, los israelitas que escapan de Egipto), se presenta regularmente como la forma más antigua

de religión: un retorno al cristianismo primitivo o a la religión de las primeras criaturas humanas, antes de una "caída" que siempre se entiende como caída en la idolatría[68]. En efecto, se podría argumentar que la iconoclasia es simplemente el reverso de la idolatría, que no es otra cosa que la idolatría vuelta hacia fuera y hacia la imagen de una tribu rival y amenazadora. El iconoclasta prefiere pensar que no adora imágenes de ningún tipo, pero cuando se lo presiona está en general satisfecho con la afirmación muy diferente de que sus imágenes son más puras o más verdaderas que las de los meros idólatras.

Una versión de esta comprensión de la relación entre la iconoclasia y la idolatría (que podríamos llamar "antropológica") era familiar para Marx por los escritos de Feuerbach. Todas las imágenes religiosas, desde los fetiches más crudos a las versiones más refinadas de la *imago dei*, fueron tratadas "antropológicamente" por Feuerbach, como proyecciones de la imaginación humana. De Feuerbach Marx también aprendió a pensar el judaísmo como el prototipo del auto-engaño iconoclasta. "Los hebreos", decía Feuerbach, "se elevaron desde la adoración de los ídolos a la adoración de Dios"[69]. Pero para Feuerbach esta "elevación" es en realidad una degradación. La idolatría pagana "es simplemente la contemplación primitiva de la naturaleza por parte del hombre" (116), una actividad del sentido "estético" y "teórico" que encuentra sus formas más refinadas en la religión y la filosofía griegas: "el politeísmo es el sentido franco, abierto y sin envidia de todo lo que es bello sin distinción" (114). En contraste, el judaísmo quiere dominar la naturaleza, de modo que convierte a la "voluntad egoísta en un ídolo" en la persona de Jehová el creador, y en la vida práctica del judío como mero consumidor (Feuerbach sostiene que "comer es el acto más solemne de la religión judía", mientras que la "contemplación" es la actividad característica del pagano)[70].

El antisemitismo de Marx se expresa en términos más crudos y directamente económicos: el judío es el archi-iconoclasta que quiere destruir todos los fetiches tradicionales y remplazarlos por mercancías. "El dinero es el dios celoso de Israel frente al cual ningún otro dios puede existir. El dinero degrada a todos los dioses de la humanidad, y los convierte en mercancías"[71]. Este tipo de retórica se

excusa por momentos afirmando que es solo figurativa: los editores de Marx nos dicen que "su antipatía esencial se dirigía contra la alienación deshumanizante de la sociedad civil" (YM 216); y el propio Marx nos dice que el judío, entendido literal e históricamente, "es apenas la manifestación especial del judaísmo de la sociedad civil" (YM 245). Pero es claro que Marx quería expresar una antipatía tanto literal como figurativa contra el judaísmo, y que veía la hegemonía figurativa del judío como el resultado final de una transformación real y material. La historia de la economía política de Marx se mueve desde un tiempo en el que el judío era un mercader marginal y nómade "en los poros" de sociedades que todavía no habían internalizado la forma mercancía al mundo moderno, en el que esta forma es central, y donde, para todos los propósitos prácticos, "los cristianos se han convertido en judíos" (YM, 244; cf. *C*, I:79).

El modo que elige Marx para enfatizar la identidad de judíos y cristianos en la sociedad burguesa es desplazar el peso de su polémica hacia los protestantes, especialmente los puritanos, los iconoclastas cristianos que destruyen la economía política del catolicismo feudal, empleando la poesía del Viejo Testamento de Habbakuk y la Nueva Jerusalem. Para Marx, la economía política moderna es racionalizada por este cristianismo-judío con su filo-semitismo liberal y sus programas de "emancipación" de los judíos. Si Adam Smith es un Moisés (*CPE*, 37), también es un Martín Lutero[72]. El monoteísmo es el reflejo religioso de un estándar abstracto y uniforme de valor: para una sociedad que reduce "el trabajo privado individual al estándar del trabajo humano homogéneo..., el cristianismo con su *cultus* del hombre abstracto, más especialmente en sus desarrollos burgueses (el protestantismo, el deísmo, etc.) es la forma más adecuada de religión" (*C* I:79). El puritanismo, más específicamente, con su hebreísmo y su ética del trabajo duro y el ahorro, es la religión que más se acerca a la figura sintética del cristiano/judío moderno que Marx exige: "en la medida en que el acaparador de dinero combina el ascetismo con la diligencia asidua, es intrínsecamente un protestante por religión, y sobre todo un puritano" (*CPE*, 130).

La síntesis que se produce en estas figuras no implica simplemente al judaísmo y al cristianismo, sino también a la iconoclasia

y la idolatría. El iconoclasta cristiano moderno *es* el idólatra; el fetichismo de la mercancía *es* un monoteísmo iconoclasta que destruye a todos los otros dioses[73]. Para encontrar un emblema apropiado de este "fetichismo iconoclasta" paradójico, Marx se enfoca en la imagen que se había vuelto sinónimo del ascenso de la estética moderna como una "purificación" de los elementos supersticiosos y religiosos en el arte. Esa imagen es, como era de esperar, el Laocoonte. Marx sugiere que el puritano puede ser figurado como una perversión o inversión de la iconografía de Laocoonte: "el habitante pío y políticamente libre de Nueva Inglaterra es una suerte de Laocoonte que no hace ni el mínimo esfuerzo para liberarse de las serpientes que lo estrangulan. *Mammon* es su ídolo, a quien reza no solo con sus labios sino también con todo el poder de su cuerpo y su mente" (YM 244). Lessing, recordemos, pensaba que las serpientes en las estatuas antiguas eran emblemas de la divinidad que desmerecían su belleza pura, y las transformaban en ídolos que alimentaban las fantasías de las mujeres, pero nunca aplicó su análisis a la iconografía real de la lucha de Laocoonte contra las serpientes. Marx parece haber aplicado la crítica de Lessing de la idolatría a la propia estatua de Laocoonte, interpretando la lucha del sacerdote y sus hijos como una imagen de la lucha contra la idolatría. La pasividad de Laocoonte frente al ataque de las serpientes implicaba su rendición ante Mammon, y si en términos de Marx significaba que se había convertido en idólatra, en los de Lessing significaba que se había convertido en ídolo[74].

Hay más que un poco de ironía en la invocación de Laocoonte como imagen del iconoclasta devenido en idólatra. Es como si Marx estuviera transformando a Laocoonte en un emblema del intento de Lessing de liberar al arte de la superstición, un significado que Lessing nunca acepta explícitamente, pero que está latente en su discusión del arte religioso primitivo, y en el simbolismo específico de la serpiente como fetiche ambiguo[75]. En tanto y en cuanto Laocoonte combate contra las serpientes, simboliza la lucha iconoclasta contra el fetichismo, los valores de la estética de la Ilustración contra la superstición primitiva. Pero el Laocoonte también simboliza, en esa misma lucha, un nuevo fetichismo, el culto burgués de la "pureza

estética" que se define en oposición al arte religioso tradicional; el tipo de arte en el cual los hombres no luchan contras las fuerzas generativas y naturales representadas por las serpientes, sino que las aceptan como iguales. Para hacer el uso que hace de Laocoonte, Marx tiene que deshistorizarlo, correrlo de su estatuto ejemplar en la estética de la Ilustración y olvidar por el momento que si alguna vez hubo un "cristiano-judío" que cuestionó el antisemitismo alemán, ese fue Lessing, el filo-semita cristiano que escribió *Natan el sabio* y defendió a Moses Mendelssohn, el pionero de la estética secular[76]. Si Marx hubiera pensado alguna vez en combinar su crítica de la cuestión judía con una crítica del arte bajo el capitalismo, sin duda habría visto a la "estética" como otro subterfugio judío, una mistificación de la mercancía bajo los velos de la "pureza", la "belleza" y la "expresividad espiritual". Su caracterización de la mercancía en términos que vacilan entre la idealización (el aura "metafísica" y "trascendental" del aura) y la degradación (el fetiche como objeto de un culto tosco, vulgar y obsceno) la convierte en un emblema apropiado de la ambivalencia de todo el pensamiento marxista posterior sobre el arte. Esta vacilación es teatralizada en el tratamiento ambiguo que propone Benjamin del aura artística como algo a la vez "anticuado" y profundamente atractivo, y en la objeción de Adorno a la crítica posterior de Benjamin como simultáneamente vulgar e idealista, "en el cruce entre magia y positivismo"[77].

Acaso un modo más simple de decir todo esto sea simplemente observar que la estética es el punto ciego de Marx, el único tópico filosófico importante que no tuvo gran desarrollo en su escritura, el único tópico en el que sus opiniones tienden a ser convencionales y derivadas. Lessing, Diderot, Goethe y Hegel fueron sus mentores estéticos, y, sin que importe cuánto Marx pueda discutir con su idealismo en la esfera de la economía política, sus opiniones fragmentarias sobre las artes reflejan con acuerdo básico la idealización del arte propia de la Ilustración. Es por esto que la estética y la tradición marxista siempre se han enfrentado en un estado de vergüenza mutua[78]. El marxismo está avergonzado porque, si sigue la lógica del pensamiento económico de Marx, parece caer inevitablemente en una reducción vulgar de las artes a meras mercancías, o a "reflejos"

mecánicos en la camera obscura de la ideología. Y si sigue el idealismo de las opiniones reales de Marx sobre las artes, sostenidas en el humanismo de sus primeros escritos, entonces la "estética marxista" parece volverse suave, neo-hegeliana y no-marxista.

La estética, del otro lado, se encuentra igualmente avergonzada por el desafío marxista. Sus nociones de pureza, autonomía y significado atemporal parecen notablemente vulnerables a la deconstrucción histórica. No se necesita ser un marxista vulgar para ver cierta fuerza en la afirmación de que la "estética" es una racionalización elitista, una mistificación de los objetos de culto que (especialmente en las artes visuales) tienen un "aura" que huele a dinero. En efecto, no solo las artes, sino también todos los medios de comunicación en la economía política moderna –la televisión, la prensa escrita, el cine, la radio– parecen participar de una red global de lo que podría llamarse "mediolatría" o "fetichismo semiótico". "La creación de imágenes" en la publicidad, la propaganda, las comunicaciones y las artes ha remplazado a la producción de mercancías duras en la vanguardia de las economías capitalistas avanzadas, y es difícil ver cómo una crítica elocuente de estos nuevos ídolos puede sostenerse sin recurrir a la retórica marxista de la iconoclasia. Y sin embargo también es difícil ver cómo esta retórica puede evitar consumirse en el tipo de iconoclasia desesperadamente alienada que uno encuentra en un ultra-izquierdista como Jean Beaudrillard, que concluye que las artes y los medios están tan totalmente cooptados por el capitalismo que no solo la "reforma" es imposible, sino también todos los esfuerzos de conversión dialéctica en beneficio de propósitos progresivos y liberadores. Baudrillard ridiculiza la noción de que el museo de arte, por ejemplo, pueda hacer retornar las obras de arte a una suerte de:

> Propiedad colectiva y entonces a su "auténtica" función estética. De hecho, el museo actúa como *garantía* del intercambio aristocrático... Así como un banco de oro... es necesario para organizar la circulación del capital y la especulación privada, la reserva fija del museo es necesaria para el funcionamiento del intercambio de signos de las pinturas (*CPS*, 121).

La posibilidad de que los fetiches de la estética capitalista, objetos experimentados y entendidos como "bellos", "expresivos", etc., puedan tener tanto una función auténtica como una función inauténtica para sus usuarios es exactamente la posibilidad que el iconoclasta radical no puede permitir.

De un modo similar, Baudrillard denuncia a los medios masivos como modos de producción que son en sí mismos hostiles a la verdadera comunicación humana:

> No es como vehículos de satisfacción, sino en su propia forma y en su propia operación, que los medios inducen una relación social; ...Los medios no son co-eficientes, sino *efectores* de la ideología... Los medios masivos son anti-mediatorios e intransitivos. Fabrican la no-comunicación (*CPS*, 169).

La única respuesta, en la perspectiva de Baudrillard, es "un trastorno de toda la estructura existente de los medios. Ninguna otra teoría o estrategia es posible. Todos los impulsos vagos para democratizar el contenido, subvertirlo, restaurar la 'transparencia del código', controlar el proceso de información, idear una reversibilidad de los circuitos, o tener poder sobre los medios son inútiles, a menos que sea quebrado el monopolio del discurso" (170). Baudrillard concluye que la única comunicación revolucionaria "auténtica" en los levantamientos estudiantiles de fines de los 60 se encontraba en los actos simbólicos que eludían los medios y los circuitos oficiales de las artes: conversaciones personales, graffitis y "astucias" que produjeron una "inversión transgresora del discurso" (ver *CPS*, 170, 176, 183-184). Los estudiantes radicalizados de 1968 no deberían haber ocupado las estaciones de radio para emitir mensajes revolucionarios; ¡deberían haber destrozado los transmisores!

Presento este tipo de perspectiva ultra-izquierdista de la estética y la semiótica para mostrar cómo la iconoclastia de Marx puede aplicarse lógicamente a las artes y a los medios, y para sugerir cuán no-marxistas son los resultados en su rechazo de los modernos modos de producción y sus apelaciones sentimentales a modelos menos desarrollados de comunicación. Baudrillard parece olvidar

continuamente su mejor intuición: que el fetichismo es parte de una retórica iconoclasta que se vuelve contra los que la usan. Sin embargo, es difícil negar que hay algo de verdad en su caricatura del museo como banco y los medios como fábricas de "no-comunicación". La pregunta es: ¿cómo pueden estas verdades ser puestas en una relación coherente con el hecho de que el museo es (a veces) un espacio de experiencia estética auténtica y los medios (a veces) un vehículo de comunicación e iluminación real? ¿Cómo puede funcionar la retórica iconoclasta como instrumento de la crítica cultural sin volverse una retórica de alienación exagerada que imita el despotismo intelectual que tanto desprecia?

En sus mejores momentos, en la escritura de Benjamin, Althusser, Williams, Lukács, Adorno y otros, esta retórica ha producido una vergüenza mutua entre el marxismo y la estética que ha sido dialéctica y fructífera. En sus peores momentos, en la escritura de estas mismas figuras, ha degenerado en una iconoclasia dogmática, con su letanía familiar de acusaciones. Sin embargo, si la retórica de la iconoclasia ha de hacer el trabajo dialéctico que le corresponde, debe comenzar, tal como Marx pensó que debía hacer, por la autocrítica y su complemento, un acto de imaginación históricamente empática. En particular las nociones de fetichismo e ideología no pueden ser sencillamente apropiadas como instrumentos teóricos para una operación quirúrgica en el "otro" burgués. Su uso correcto depende de una comprensión de las mismas como "conceptos concretos", *figuras* históricamente situadas que llevan con ellas un inconsciente político. Tienen su fundamento en lo que Adorno y la Escuela de Frankfurt han llamado "imágenes dialécticas", "cristalizaciones del proceso histórico" o "constelaciones objetivas en las que las condiciones sociales se representan a sí mismas". El problema con la noción frankfurtiana de imagen dialéctica es que depende, como observa Raymond Williams, "de una distinción entre el 'proceso social real' y las distintas formas fijas, en la 'ideología' o en los 'productos sociales', que parecen limitarse a representarlo o expresarlo"[79]. Esta distinción sencillamente restablece el cisma iconoclasta: las "imágenes dialécticas" son auténticas, genuinas y verdaderas, en oposición a las imágenes falsas y

cosificadas de la ideología y el fetichismo. Tienen el mismo estatuto utópico de las imágenes transparentes y no fetichistas, los productos del trabajo post-revolucionario que, Marx pensaba, "serán otros tantos espejos en los que veremos reflejada nuestra naturaleza esencial"[80]. Lo que necesitamos entender es que los conceptos concretos de fetichismo e "ideolatría" fotográfica son ellos mismos imágenes dialécticas: "jeroglíficos sociales", síntesis ambiguas cuyos aspectos "auténticos" e "inauténticos" no pueden ser desenredados por una petición de principios que invoque el "proceso social real" o nuestra "naturaleza esencial". La esencia de la imagen dialéctica es su polivalencia -como objeto del mundo, como representación, como herramienta analítica, como figura-, sobre todo como emblema con rostro de Jano de nuestro dilema, un espejo de la historia y una ventana más allá de ella.

Marx adoptó el fetichismo como metáfora de las mercancías en el momento en el que Europa Occidental (y sobre todo Inglaterra) estaba cambiando su perspectiva del mundo "subdesarrollado", que pasaba de ser un espacio desconocido y en blanco, y una fuente de trabajo esclavo, a ser un lugar de oscuridad a ser iluminado, una frontera para la expansión imperialista y la esclavitud asalariada. "Fetichismo" era un término clave en los vocabularios de los misioneros y los antropólogos del siglo XIX que se propusieron convertir a los nativos a los privilegios del capitalismo cristiano ilustrado. La abolición había completado su trabajo, y estaba siendo remplazada por un evangelismo que puso a la iconoclasia puritana cara a cara con "el horror" de su propia antítesis[81].

Marx volvió la retórica de la iconoclasia contra sus principales usuarios en una maniobra táctica brillante; dada la obsesión de la Europa decimonónica con las culturas primitivas, orientales y "fetichistas" que eran el objeto primordial de la expansión imperialista, es difícil imaginar un gesto retórico más efectivo. Por otro lado, la historia del uso de esta arma particular sugiere que retorna para acosar a aquellos que olvidan la historia, que la abstraen de la crítica histórica y la ponen al servicio de la teoría. La noción de fetichismo, como sugiere Jean Baudrillard, "prácticamente tiene una vida propia. En vez de funcionar como un metalenguaje del pensamiento

mágico de los otros, se vuelve contra los que lo utilizaron" (*CPS*, 90). Este tipo de auto-subversión es, quiero sugerir, lo que vemos funcionando en la cosificación de la fotografía que propone Benjamin, en el salón de los espejos ideológicos de Althusser, y en la propia caída de Marx en el antisemitismo. Ninguno de nosotros puede evitar esas recaídas, pero ninguno de nosotros puede permitirse evitar reconocerlas, ni suponer que el reconocimiento es suficiente.

El modo obvio de cultivar este tipo de reconocimiento al interior de la tradición marxista sería recordar la descripción de Marx de la iconoclasia religiosa tradicional (cristiana versus pagana, protestante versus católica) como movimiento histórico que se dedicó a la *autocrítica* antes de volverse hacia fuera: "La religión cristiana fue capaz de contribuir a una comprensión objetiva de las mitologías anteriores solo cuando su autocrítica estuvo en cierta medida preparada, al menos en potencia" (*CPE*, 211). De modo similar, la retórica marxista de la iconoclasia debe interrogar sus propias premisas, sus propias pretensiones de autoridad. Debería estar claro a partir de la discusión precedente que este es precisamente el paso que tiende a ser eludido en la crítica marxista, al precio de una cierta repetición de los pecados de los padres iconoclastas. Althusser describe este salteo como el momento en el que se produce la ideología: "aquellos que están en la ideología creen por definición que están fuera de la ideología: uno de los efectos de la ideología es la *negación* práctica del carácter ideológico de la ideología por parte de la ideología; la ideología nunca dice: 'Soy ideológica'". Althusser podría haber dicho con mayor precisión que este es el tipo de paradoja cretense en la que puede caer la "autocrítica" cuando se vuelve un ejercicio teórico, con todas las opciones pre-determinadas. Althusser parece reconocer el carácter alienante y despótico de la crítica ideológica ("Como es bien sabido, la acusación de estar en la ideología solo se aplica a otros, nunca a uno mismo") pero luego retrocede en un paréntesis crucial "(a menos que uno sea realmente spinozista o marxista, que, en esta cuestión, significa exactamente lo mismo)"[82]. Si la autocrítica es, como sostiene Althuser, "la regla dorada del marxismo", se trata de una regla que él mismo viola en el momento en que plantea que "marxista" es aquel que (junto con los

ilustrados spinozistas) tiene el privilegio exclusivo de la intuición auto-crítica.

El marxismo desempeña en la vida intelectual moderna de Occidente el papel de un puritanismo/judaísmo secular, una iconoclasia profética que desafía el pluralismo politeísta de la sociedad burguesa. Intenta remplazar este politeísmo con un monoteísmo en el que el proceso histórico desempeña el papel del mesías, y los ídolos capitalistas de la mente y el mercado son reducidos a fetiches demoníacos. Es probable que la queja pluralista liberal contra la intolerancia de su retórica iconoclasta tenga como respuesta el rechazo marxista de la "tolerancia" pequeño burguesa en tanto lujo de una minoría privilegiada. Cuando se trata de la política real -cuestiones de guerra, paz, economía y poder estatal-, el marxismo y el liberalismo no tienen mucho que decirse. Cada uno se niega a ingresar a la metafísica del otro. El único lugar en el que pueden entablar un diálogo -especialmente en la vida intelectual norteamericana- es en la crítica histórica de la cultura, en la que lo que está en juego es en cierto sentido menos inmediato, y en donde funciona una larga tradición de acuerdos sobre el significado y el valor de ciertos textos canónicos. En esta esfera, la vergüenza mutua del marxismo y la estética, el marxismo y el idealismo liberal de la Ilustración, el marxismo y la iconoclasia judío-protestante, tiene al menos una oportunidad de ser dialéctica. En este contexto un intelectual marxista puede decir, como lo hace Jerrold Seigel, que su "relación con el marxismo es francamente ambivalente; aunque moral e intelectualmente me atrae la visión de Marx, sigo siendo incapaz de aceptar su teoría social, o de identificarme con su política"[83]. Y un marxista como Raymond Williams, comprometido con un marxismo abierto y liberalizado que reconoce la pluralidad y la historicidad de sus tradiciones, puede responder sin "el rechazo reflexivo de todas las otras clases de pensamiento como no marxistas, revisionistas, neo-hegelianas o burguesas"[84].

En todo caso, este es un escenario posible para un liberalismo que acepte las preguntas difíciles que el marxismo le presenta, y para un marxismo que puede desear escuchar las respuestas del liberalismo. Es el tipo de escenario que he intentado desplegar en este libro al estudiar las relaciones complejas entre iconofobia e

iconodulia, entre el amor y el odio por las imágenes, entre la perspectiva "blanda" y la perspectiva "dura" de la crítica ideológica. Si esta ambivalencia metódica merece un nombre, supongo que sería lo que en otro lugar he descripto como "pluralismo dialéctico"[85], y que podría encontrar su mejor ilustración en los dos modelos de diálogo que Blake ofrece en *El matrimonio del cielo y el infierno*. El primero insiste en la necesidad estructural de "opuestos" que nunca pueden reconciliarse, y cuyo conflicto es necesario para la "progresión" de la existencia humana: "estas dos clases de hombres están siempre en la tierra, y deberían ser enemigos; quien quiera que intente reconciliarlos busca destruir la existencia". El segundo modelo es uno de conversión, en el que el ángel se vuelve un demonio, e intenta leer la Biblia "en su sentido infernal o diabólico". Este libro intenta utilizar el segundo modelo, el de conversión y reconciliación, como perspectiva desde la que estudiar el primero, y hacer de nuestro amor y nuestro odio por las "meras imágenes" opuestos en la dialéctica de la iconología.

Notas

Primera Parte. La idea de imagen

1 Ver F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon.* Nueva York: New York University Press, 1967.

1. ¿Qué es una imagen?

1 Ver Pelikan, *The Christian Tradition,* 5 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1974, vol. 2, cap. 3, que ofrece una explicación de la controversia sobre los iconoclastas en la cristiandad oriental.

2 Ver el capítulo de Christopher Hill sobre *"Eikonoklastes* and Idolatry" en su *Milton and the English Revolution.* Harmondsworth: Penguin Books, 1977, pp. 171-81, para una introducción a este problema.

3 Susan Sontag le brinda expresión elocuente a muchos de esos lugares comunes en su *On Photography* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1977 [Hay edición en castellano: *Sobre la fotografía.* Madrid: Debolsillo, 2014], un libro al que le iría mejor como título "Contra la fotografía". Sontag abre su discusión sobre la fotografía apuntando que "la humanidad permanece empedernidamente en la caverna de Platón, deleitándose todavía en meras imágenes de la verdad" (p. 3). Las imágenes fotográficas, concluye Sontag, son aun más amenazantes que las imágenes artesanales a las que se enfrentaba Platón porque son "medios potentes para aventajar a la realidad y transformarla en una sombra" (180). Otras críticas importantes de la imagen y la ideología modernas incluyen el ensayo de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (en *Discursos Interrumpidos I.* Madrid: Aguilar, 1989), el libro de Daniel J. Boorstin *The Image* (Nueva York: Harper & Row, 1961), "La retórica de la imagen" de Roland Barthes (en VV. AA. *La semiología.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1987) y el libro *Ideology and the Image* [La ideología y la imagen] de Bill Nichols (Bloomington: Indiana University Press, 1981).

4 *The Language of Images* [El lenguaje de las imágenes], ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980) ofrece un compendio de las obras producidas a partir de la noción de que las imágenes son una suerte de lenguaje.

5 *De Anima* II. 12. 4242; trad. por W. S. Hett; Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 137 [Hay edición en castellano: *Acerca del alma.* Buenos Aires: Losada, 2004].

6 Citado en David C. Lindberg. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler.* Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 113.

7 Ver Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* Nueva York: Random House, 1970, cap. 2 [Hay edición en castellano: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas.* Madrid: Siglo XXI, 1968, cap. 2].

8 Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1955, p. 32 [Hay edición en castellano: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983].

9 La entrada sobre "imagen" en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1974), comienza con una definición que podría haber sido de Locke: "una imagen es una reproducción en la mente de una sensación producida por una percepción física".

10 Tendré más para decir sobre la falacia de la "teoría de la copia" de la imagen mental en lo que sigue. Por el momento, puede ser útil apuntar que tanto los críticos como los defensores de la imagen mental han incurrido en esta falacia cuando sirvió a los propósitos de sus argumentos. Los proponentes de la imagen mental ven a la teoría de la copia como una garantía de la eficacia cognitiva de las imágenes mentales; las verdaderas ideas son entendidas como copias fieles que "reflejan" los objetos que representan. Los oponentes han utilizado esta doctrina como subterfugio para ridiculizar a las "imágenes mentales", o para sostener que las imágenes mentales deben ser muy distintas a las "imágenes reales" que (según este argumento) "se parecen" a lo que representan. El libro *Imagery*, editado por Ned Block (Cambridge: MIT Press, 1981), ofrece una buena introducción al debate entre iconófilos e iconófobos modernos en el campo de la psicología. La mejor crítica de la teoría de la copia es la que hace Nelson Goodman en *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976 [Hay edición en castellano: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010]), discutida más adelante en el capítulo 2.

11 P. N. Furbank ofrece el argumento más exhaustivo contra la noción de imagen literaria en su *Reflections on the Word "Image"* (Londres: Secker & Warburg, 1970).

12 Sin embargo, la noción de imagen mental ha recobrado algo de su fuerza. Como observa Ned Block, "después de cincuenta años de abandono durante el apogeo del conductismo, la imagen mental vuelve a ser un tema de investigación para la psicología" (*Imagery*, 1).

13 Platón compara las imágenes de la memoria con impresiones sobre una tableta de cera en el *Teeteto*, y su teoría de las Formas es a menudo invocada para apoyar la existencia de imágenes innatas o arquetípicas en la mente. Los estudios empíricos de las imágenes mentales han seguido en general la tradición aristotélica, inaugurada en la explicación de la percepción que ofrece *De Anima*: "la sensación es lo que recibe la forma de los objetos sensibles sin materia, tal como la cera recibe la impresión de un anillo de sellos sin el hierro o el oro" (II. 12. 4242). La imaginación, para Aristóteles, es la capacidad de reproducir estas impresiones en ausencia de estimulación sensorial por parte de los objetos, y se le da el nombre de "fantasía" (derivado de la palabra para la luz) porque "la vista es el sentido más desarrollado" y sirve de modelo para todos los otros. Aunque muchos de los rasgos de este modelo fueron cuestionados, sus supuestos fundamentales siguieron vigentes hasta el siglo XVIII. Hobbes, por ejemplo, desacredita la noción aristotélica de las "especies visibles", que desempeña el papel del anillo de sellos en las impresiones sensoriales, pero acepta la noción de imaginación como sentido en decadencia (ver *Leviatán*, caps. I y II). Locke reconoce la similitud entre sus perspectivas sobre la percepción y las de Aristóteles en su *Examen de la opinión del Padre Malebranche* (1706). El primer contrincante real de la imagen mental, el filósofo escocés Thomas Reid, consideraba que la doctrina aristotélica del fantasma era el comienzo (para citar el resumen de Richard Rorty) de la "cuesta abajo que nos llevó hasta Hume". Ver el libro de Rorty *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 144 [Hay edición en castellano: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2010].

14 Wittgenstein elaboró la teoría figurativa en el *Tractatus Logicus-Philosophicus* (primera edición alemana, 1921 [Hay edición en castellano: *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente, 1957] y en general se considera que la abandonó en el trabajo que lleva a las *Investigaciones filosóficas* (1953). Mi argumento será que la teoría figurativa de Wittgenstein es compatible con su crítica de la imagen mental, y que lo que lo preocupaba primordialmente era corregir las malas interpretaciones de la teoría figurativa, particular-

mente las interpretaciones que la conectaban con la explicación empirista de las imágenes perceptuales o con la noción positivista de un lenguaje ideal.

15 *The Blue and Brown Books*. Nueva York: Harper & Brothers, 1958, p. 89 [Hay edición en castellano: *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 2009].

16 Esta clase de reciprocidad entre nuestra imagen de los signos materiales y la actividad mental es descripta acertadamente por Aristóteles cuando dice que "lo que la mente piensa está en ella en el mismo sentido en que hay letras en una tableta que no contiene escritura" (*De Anima* III. 4. 430a). Las ideas, las imágenes, "lo que la mente piensa" (o "aquello *en* lo que piensa") están "en" la mente tanto como las palabras de esta página están "en" ella antes de ser impresas.

17 Mi argumento se acerca aquí al de Jerry Fodor en *The Language of Thought*. Nueva York: Crowell, 1975 [Hay edición en castellano: *El lenguaje del pensamiento*. Madrid: Alianza, 1985]. Fodor discute los muchos argumentos decisivos contra la "ur-doctrina" de la imagen mental en el empirismo, enfocándose en particular en la noción de que "los pensamientos son imágenes mentales y se refieren a sus objetos en la medida en que (y solo en virtud del hecho de que) se les parecen". Tal como señala Fodor, el hecho de que haya argumentos sólidos contra esta doctrina no se opone a otras hipótesis que no basen su noción de imagen mental en una teoría de la "copia", pero que consideren a las imágenes como signos convencionales que deben ser interpretados en un marco cultural. Fodor discute estas cuestiones en las p. 174 y ss.

18 *Los cuadernos azul y marrón*, 4.

19 De la Lección VIII: "Of the Beauty of Thought in Poetry" [Sobre la belleza del pensamiento en la poesía], trad. de William Clarke y William Bowyer. Londres: 1742. Citado en Scott Elledge, ed. *Eighteenth Century Critical Essays*, 2 vols. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1961, 1: 23-231.

20 Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, 1988.

21 Este es el segundo significado de la imagen verbal (después de "imágenes producidas en la mente por el lenguaje") que ofrece *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 363.

22 *The Art of Poetry* [El arte de la poesía]. Nueva York: Holt, Rinehart, & Winston, 1959, p. 38. La estrategia usual frente a los dos significados de la imagen verbal es confundirlos en uno, como hace C. Day Lewis cuando habla en una oración de la imagen poética como "un epíteto, una metáfora, un símil" y como un pasaje "puramente descriptivo" (*Poetic Image* [Londres: Jonathan Cape, 1947]), p. 18).

23 Me baso en este punto en el importante artículo de Ray Frazer, "The Origin of the Term 'Image'" [El origen del término "imagen"], *ELH* 27 (1960), pp. 149-161.

24 *An Inquiry Concerning Human Understanding* (1748), sec. II; ed. Charles W. Hendel. Nueva York: Bobbs-Merrill, 1955, p. 30 [Hay edición en castellano: *Investigación sobre el entendimiento humano*. Madrid: Akal, 2004].

25 *The Spectator*, no. 416, junio 27, 1712 ("The Pleasures of the Imagination, VI" [Los placeres de la imaginación]), en Elledge, *Eighteenth Century Critical Essays*, 1:60.

26 John Newberry. *The Art of Poetry on a New Plan* [El arte de la poesía en un nuevo plan]. Londres, 1762, p. 43.

27 Ver Earl Wasserman, "Inherent Values of Eighteenth-Century Personification" [Valores inherentes a la personificación en el siglo XVIII], *PMLA* 65 (1950), pp. 435-463.

28 Los estudios clásicos sobre esta "sublimación" son los de Frank Kermode (*The Romantic Image* [La imagen romántica]. Nueva York: Random House, 1957) y M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp*. Nueva York: Oxford University Press, 1953 [Hay edición en castellano: *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova, 1982]).

29 Ver mi ensayo "Diagrammatology", en *Critical Inquiry* 7:3 (primavera, 1981), pp. 622-633, para una discusión del interés de Wordsworth en la geometría y de su tendencia a evocar imágenes poéticas "evanescentes" o "borradas".

30 Suele asociarse el inicio de esta confusión con uno de los primeros lectores del *Tractatus*, Bertrand Rusell, cuya introducción de 1922 prepara la escena de su recepción: "El Sr. Wittgenstein se ocupa de las condiciones de un lenguaje lógicamente perfecto; no es que haya un lenguaje lógicamente perfecto, o que nos creamos capaces, aquí y ahora, de construir un lenguaje lógicamente perfecto, sino que la entera función del lenguaje es tener significado, y solo cumple esta función en la medida en que se aproxima al lenguaje ideal que postulamos" (*Tractatus*, x).

31 En este sentido, las "imágenes" de Wittgenstein se asemejan a los "íconos" de C. S. Peirce. Ver lo que tiene para decir Peirce en "The Icon, Index and Symbol" (en *Collected Papers*, 8 vols., eds. Charles Harsthorne y Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958, 2:158 [Hay edición en castellano: "El ícono, índice y símbolo" en *Obra lógico-semiótica*. Trad. Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Madrid: Taurus, 1987]) sobre la "iconocidad" de diagramas y ecuaciones algebraicas.

32 *Los cuadernos azul y marrón*, 4, 6.

33 *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [Características de los hombres, las maneras, las opiniones, los tiempos] (1711), citado en Elledge, *Eighteenth Century Critical Essays*, I. 180. Las observaciones de Shaftesbury sobre los jeroglíficos aparecen en *Second Characters or the Language of Forms* [Caracteres secundarios o el lenguaje de las formas], ed. Benjamin Rand. Cambridge, 1914, p. 91.

34 Esta interpretación anti-hermética de los jeroglíficos aparece en Warburton. *Divine Legation of Moses Demonstrated* [El legado divino de Moisés demostrado], Libro IV, sección 4 (1738, 1754), en *Works of... William Warburton* [Obras de... William Warburton], ed. Richard Hurd. London, 1811, 4:116-214.

35 *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 52 [Hay edición en castellano: *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1978].

36 Esta respuesta ha sido popular al menos desde el ataque de Thomas Reid contra el concepto de "idea" como imagen mental de Hume. En la discusión que sigue me basé en la crítica que hace Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*.

37 En este punto me hago eco del argumento de Colin Murray Turbayne en "Visual Languaje from the Verbal Model" [Lenguaje visual a partir del modelo verbal], en *The Journal of Typographical Research* 3:4 (octubre, 1969), pp. 345-354.

38 El comentario de Clarke ofrece una glosa típica del Génesis 1:26, dividiendo la proclamación de Dios "Hagamos al hombre a nuestra propia imagen, a nuestra semejanza" en dos partes. "Lo que dice al comienzo ["Hagamos al hombre"] se refiere solamente al *cuerpo* del hombre; lo que se dice después ["a nuestra propia imagen, a nuestra semejanza"] se refiere a su *alma*. Esta fue hecha a *imagen* y *semejanza* de Dios. Ahora bien, como el Ser Divino es infinito, no está limitado por partes, ni es definible por pasiones; por lo tanto, no puede tener *imagen corporal* a partir de la cual crear el cuerpo del hombre. La imagen y semejanza deben ser, necesariamente, intelectuales" (*The Holy Bible... with a Commentary and Critical Notes by Adam Clarke* [La Sagrada Biblia... con comentario y notas críticas de Adam Clarke], Nueva York: Ezra Sargeant, 1811, vol. 1.

39 Moses Maimonides (1135-1204). *The Guide of the Perplexed*, 2 vols., trad. de Shlomo Pines. Chicago: University of Chicago Press, 1963, 1:22 [Hay edición en castellano: *Guía de perplejos y descarriados*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2010].

40 Ibid., Maimonides, 1:22.

41 Cf. el análisis que hace Agustín de la idolatría en tanto subordinación de la verdadera imagen espiritual a la falsa imagen material: "ese pueblo... adoraba la cabeza de una bestia de cuatro patas en vez de adorarte a ti, volviendo en sus corazones a Egipto, e inclinado tu imagen (su propia alma) frente a la imagen de un ternero que come heno" (*Confessions*, Libro VII, capítulo 9, trad. William Watts (1631), Loeb Classical Library, 2 vols., Cambridge: Harvard University Press, 1977, I: 369 [Hay edición en castellano: *Confesiones*. Madrid: Alianza, 2011].

42 La "forma específica" de Maimónides puede contrastarse con el uso que hace Aristóteles del término "especies", en su sentido literal, material y "especular", en tanto la imagen propagada por un cuerpo e impresa en nuestros sentidos. Las "especies" de Aristóteles son las "formas artificiales" de Maimónides.

43 Una buena señal del poder de la noción esencialista de la imagen como portadora de la presencia interna de aquello que representa es el hecho de que este supuesto fue compartido tanto por los iconoclastas como por los iconódulos en la batalla sobre las imágenes religiosas en la Bizancio de los siglos VIII y IX. (En este punto hay una llamativa similitud con la tendencia de los iconófobos e iconódulos de la psicología moderna a estar de acuerdo en las teorías de la "semejanza natural" de la imagen). Ambos lados del debate consideraban que la Eucaristía, por ejemplo, era uno "de los signos verdaderos y presentes del cuerpo y la sangre de Cristo", y, por lo tanto, "digno de adoración" (*The Liturgy of Basil* [La liturgia de San Basilio], citado en Pelikan, 2:94). La "cuestión entre ellos", apunta Pelikan, "no era... la naturaleza de la presencia eucarística, sino sus implicaciones para la definición de la 'imagen' y para el uso de las imágenes. ¿Debía extenderse la presencia eucarística a un principio general sobre la mediación sacramental del poder divino a través de los objetos materiales? ¿O era un principio exclusivo que descartaba toda extensión de la gracia a otros medios, como las imágenes?" (2:94).

44 Esta interpretación verbal o "descriptiva" de la imagen es invocada a menudo por los iconófobos de la psicología cognitiva como Daniel Dennett. "Todas las 'imágenes mentales'", sostiene Dennett, enfatizando las comillas, "incluyendo lo que vemos y lo que alucinamos, son descriptivas". Dennett sugiere que la cognición es más parecida a escribir y a leer que a pintar o mirar imágenes: "La analogía con la escritura tiene sus inconvenientes pero sigue siendo un buen antídoto contra la analogía pictórica. Cuando percibimos algo en el ambiente, no somos conscientes de inmediato de cada mota de color, sino de lo que se destaca en la escena, un comentario editado de las cosas que nos interesan" ("The Nature of Images and the Introspective Trap" [La naturaleza introspectiva y la trampa introspectiva], en *Inmagery*, ed. Ned Block, pp. 54-55). El análisis de Dennett me parece irreprochable pero está mal dirigido. Podría aplicar su "analogía con la escritura" con la misma facilidad a la construcción y percepción de imágenes reales, gráficas, y a las imágenes mentales; la conciencia "inmediata" que a menudo se atribuye a la cognición pictórica no es más que un subterfugio. Vemos las imágenes gráficas, como todo lo demás, selectivamente y con el tiempo (lo que no significa negar que hay hábitos y convenciones especiales para la observación de distintas clases de imágenes). La afirmación de Dennett de que las imágenes mentales no son como las imágenes reales solo puede sostenerse por medio de una caracterización dudosa de las imágenes reales como cosas que implican una cognición holística e instantánea, y que excluye toda temporalidad, y de una insistencia en que las imágenes reales, a diferencia de las mentales, "deben *parecerse* a lo que representan" (52).

45 Esta noción de la imagen como una cuestión de palabras tiene su precedente teológico en la afirmación de que la imagen espiritual, la *imago dei*, es no solo el alma o el espíritu del hombre, sino también la palabra de Dios. A continuación, el comentario de Clemente de Alejandría sobre esta cuestión: "Porque 'la imagen de Dios' es Su Palabra (y la Palabra divina, la luz que es el arquetipo de la luz, es una criatura genuina del Espíritu); y una imagen de la Palabra es el hombre verdadero, esto es, el espíritu en el hombre, de quien

por esa razón se dice que ha sido creado 'a imagen' de Dios y 'a Su semejanza', porque gracias a su corazón comprensivo él es como la Palabra o Razón divina, y así es razonable. Pero las estatuas con forma humana, siendo imágenes de arcilla del hombre visible y terrenal, y alejadas de la verdad, demuestran ser apenas una impresión temporal sobre la materia".

Clemente llama a estatuas como la de Zeus Olímpico "una imagen de una imagen" (*Exhortation to the Greeks*, trad. G. W. Butterworth, Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 215 [Hay edición en castellano: *El protréptico*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva. Madrid, 2008]).

46 Ver en la nota precedente la afirmación de Clemente de Alejandría de que la verdadera imagen es la palabra de Dios. Los iconódulos eran bastante habilidosos para hacer distinciones sutiles para preservar el uso popular y extendido de las imágenes y para responder a la acusación de que practicaban la idolatría (muy fuerte a juzgar por las apariencias). Se establecían distinciones entre las imágenes utilizadas para la adoración y la veneración y las imágenes utilizadas con propósitos educativos (la Eucaristía, la cruz, las estatuas de los santos, y las distintas escenas de la Escritura ejemplifican esta escala descendente del "aura" sagrada atribuida a las imágenes). Y la apelación de los iconoclastas a los textos bíblicos que prohibían el uso de ídolos fue usada en su contra de acuerdo con una lógica de "culpable por asociación": dado que estas prohibiciones solo eran tomadas literalmente y practicadas fielmente por judíos y musulmanes, los iconoclastas podían ser caracterizados como conspiradores heréticos contra tradiciones cristianas inmemoriales. Pelikan discute con mayor profundidad estas estrategias en el cap. 3, del vol. 2 de su libro ya citado.

47 Para una interpretación del uso de la ambigüedad en el proyecto general del *Paraíso perdido* ver Anthony C. Yu, "Life in the Garden: Freedom and the Image of God in *Paradise Lost* [La vida en el jardín: la libertad y la imagen de Dios en *El paraíso perdido*", en *The Journal of Religion* 60:3 (julio, 1980), pp. 247-271.

48 El enfoque que propone Milton de la relación y la caída en desgracia de Adán y Eva puede entenderse con precisión en términos de la dialéctica entre imagen interna e imagen externa, iconoclastia e iconodulia. Eva es la criatura de la imagen interna, espiritual; Adán es el ser verbal, intelectual, que se opone al silencio y a la pasividad de Eva. Eva es culpable de una idolatría narcisista, y Satán la tienta al tratarla como una Diosa. Adán, a su vez, hace de Eva la diosa de su idolatría. El objetivo de Milton, no obstante, no es simplemente denigrar la imagen exterior, sensible, sino afirmar su necesidad en la imagen humana de Dios, y dramatizar su atractivo trágico e ineluctable.

49 *Art and Illusion*, p. 359.

50 Ibid., p. 116.

51 Gombrich también ha sido uno de los voceros destacados del abordaje lingüístico a las imágenes. Nunca se cansa de decirnos que la visión, la figuración, la pintura y la observación desnuda son actividades muy parecidas a la lectura y la escritura. Y sin embargo en años recientes se ha ido alejando de manera sostenida de esta analogía para inclinarse por una interpretación naturalista y cientificista según la cual ciertas clases de imágenes contienen garantías epistemológicas inherentes. Véase, por ejemplo, su distinción entre imágenes "hechas por el hombre", "hechas a máquina" o "científicas" en "Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye" [Estándares de la verdad: la imagen detenida y el ojo en movimiento], en Mitchell, *The Language of Images*, pp. 181-217. El capítulo 3 de este libro ofrece una discusión más completa de los complejos giros de Gombrich alrededor de la cuestión de las interpretaciones naturales y lingüísticas de las imágenes.

52 Veáse *Against Method*. Nueva York: Schocken, 1978 [Hay edición en castellano: *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos, 2003].

53 Ibid. pp. 92 y 101.

54 Tal como dice Joel Snyder, "para un admirador de la pintura del Renacimiento temprano, el espectáculo de estas pinturas debe haber sido extraordinario, algo cercano a observar el alma". Veáse su "Picturing Vision" [Representando la visión], en Mitchell, *The Language of Images*, p. 246.

55 Twain, Mark, "City Sights", en *Life on the Mississippi*. Nueva York: Wells, Gabriel (ed.), 1923, cap. 4 [Hay edición en castellano: "Cuadros de la ciudad", en *La vida del Misisipi*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1947].

56 Lessing, Gotthold E. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting* (1766), trad. de Ellen Forthingham (1873), reimpresión, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, cap. X [Hay edición en castellano: *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1989].

57 Veáse Wolfe, Tom. *The Painted Word*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1975 [Hay edición en castellano: *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama, 1976]. Al igual que Twain y Lessing, Wolfe considera que la dependencia de la pintura respecto de contextos verbales es algo inherentemente apropiado. Mi perspectiva es que esto es inevitable, y que la propiedad es una cuestión separada que solo puede resolverse en la aplicación del juicio estético a imágenes particulares.

58 *The Interpretation of Dreams*, trad. y ed. por James Strachey. Nueva York: Avon Books, 1965, p. 347 [Hay edición en castellano: "La interpretación de los sueños", en *Obras completas. V.* Buenos Aires: Amorrortu, 1996].

Segunda Parte. Imagen versus texto
Figuras de la diferencia

1 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. James T. Boulton. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1968, p. 16 [Hay edición en castellano: *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza, 2005].

2 *Laocoon*, trad. de Ellen Frothingham. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969, VII [Hay edición en castellano: *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1989].

3 *Laocoon*, IX.

4 *Laocoon*, XI.

2. Imágenes y párrafos
Nelson Goodman y la gramática de la diferencia

1 Ver Anthony Wilden. *System and Structure*. Londres: Tavistock, 1972 [Hay edición en castellano: *Sistema y estructura*. Madrid: Alianza, 1979]. El capítulo 7, sobre "Comunicación analógica y comunicación digital", ofrece un panorama enciclopédico de estas oposiciones semióticas.

2 *El lenguaje de las artes*, Op. Cit. Citado de ahora en más en el cuerpo del texto como *LA*.

3 Langer, Susan. "Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships Among the Arts" [Analogías engañosas: relaciones especiosas y relaciones reales entre las artes], en *Problems of Art*. Nueva York: Scribner's, 1957, pp. 81-82 [Hay edición en castellano: *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito, 1966].

4 Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, trad. de Annette Lavers y Colin Smith. Nueva York: Hill and Wang, 1977, pp. 10-11 [Hay edición en castellano: *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971].

5 Umberto Eco, por ejemplo, observa que "durante los sesenta, la semiótica estaba dominada por un dogmatismo verbocéntrico peligroso por el cual la dignidad del 'lenguaje' solo se le

conferia a sistemas regidos por una doble articulación" (*A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 228 [Hay edición en castellano: *Tratado general de semiótica*. Buenos Aires: Lumen, 2000].

6 *Elements of Semiology*, 11.

7 Jonathan Culler desestima al ícono, que debería "preocupar más a una teoría filosófica de la representación que a una semiología basada en la lingüística", en *Structuralist Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1976, p. 228 [Hay edición en castellano: *La poética estructuralista*. Madrid: Anagrama, 1979].

8 "El ícono, índice y símbolo", Op. Cit., vol. 2, p. 157.

9 *Tratado general de semiótica*, p. 216. Los énfasis son de Eco.

10 *Investigación sobre el entendimiento humano*, cap. 3. El punto débil de esta comparación es el que une la "yuxtaposición" con el símbolo verbal. Puede ser útil pensar la yuxtaposición no solo en los términos espaciales de Hume, sino como cualquier tipo de conjunción habitual y acostumbrada de cosas o signos en el espacio o en el tiempo. La "convención", entonces, en tanto "convocatoria" o reunión de las cosas en estructuras asociativas, es fundamentalmente un acto de yuxtaposición que puede ser figurativo (la reunión de términos asociados en la metonimia), semiótico (la conexión sintáctica o semántica de los signos en la comunicación), o social (la reunión de asociaciones humanas). Vale la pena notar que Hume considera que *todos* los "principios de asociación" son "naturales" al hombre (esto es, "segunda naturaleza") y que no distingue a la semejanza como la única relación natural.

11 "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en Roman Jakobson y Morris Halle. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956, pp. 55-82 [Hay edición en castellano: *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967].

12 *Collected Papers*, 2.281, 2:159.

13 *An Essay Concerning Human Understanding*, Libro III, Cap 2, p. 1 [Hay edición en castellano: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005].

14 Bernard Rollin (*Natural and Conventional Meaning* [Significado natural y significado convencional]. The Hague: Mouton, 1976) ofrece una historia de esta distinción, principalmente en lo que refiere a los símbolos y los índices. Rollin sostiene que la distinción es una distinción de "origen", no de clase (95).

15 "Rhetoric of the Image", en *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heath. Nueva York: Hill & Wang, 1977, p. 43 [Hay edición en castellano: "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986].

16 *The Colors of Rhetoric* [Los colores de la retórica]. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 32.

17 *Figures of Literary Discourse*, trad. de Alan Sheridan. Nueva York: Columbia University Press, 1982, p. 53 .[Hay edición en castellano: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1972]

18 Ese tipo de apelaciones está presente en el libro de Gerald Graff, *Literature Against Itself* [La literatura contra sí misma]. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

19 Jens Ihwe, Eric Vos y Heleen Pott, "Worlds Made from Words: Semiotics from a Nominalistic Point of View" [Mundos hechos con palabras: la semiología desde un punto de vista nominalista], monografía. Universidad de Amsterdam. Departamento de Estudios Literarios Generales, 1982.

20 *Problems and Projects* [Problemas y proyectos]. Nueva York: Bobbs-Merrill, 1972, pp. 31-32.

21 *Theory of Semiotics*, p. 216.

22 "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation" [Imagen y código: alcances y límites del convencionalismo en la representación pictórica],

en *Image and Code*, ed. Wendy Steiner. Ann Arbor: University of Michigan Studies in the Humanities, no. 2, 1981, p. 14.

23 La indicación más clara de la resistencia de Goodman a las tentaciones del binarismo semiótico es su tratamiento extenso de la notación musical en *Los lenguajes del arte*. En vez de centrarlo todo en la diferencia entre imágenes y textos, los tipos de signos paradigmáticos de Goodman son "la partitura, el guion y el boceto".

24 El capítulo 3, sobre el uso de la naturaleza y la convención en Gombrich, ofrece un argumento detallado sobre este punto.

25 La "densidad" textual, además, no se limita a rasgos "literales" de la inscripción material. Los sonidos de las palabras, su connotación, sus raíces y sus historias pueden contar como rasgos en una lectura que considera que toda diferencia es significativa.

26 *Languages of Art*, xi. Ver, en contraste, *Ways of Worldmarking* (Indianapolis: Hackett, 1978), 138-140, en donde Goodman sugiere que la "corrección" estética es "sobre todo una cuestión de ajuste", ajuste entre versiones, mundos y prácticas, y conformidad con textos "con autoridad" en busca de la corrección [Hay edición en castellano: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado, 2013]. Los valores estéticos de Goodman son tanto formalistas como funcionalistas, basados en el "ajuste" como una cuestión de utilidad y conformidad. Las innovaciones "buenas" o "valiosas" o "correctas" en el campo del arte no son solamente violaciones de criterios previos de ajuste, sino articulaciones coherentes de nuevos criterios: "Un diseño de Mondrian es correcto si es proyectable a un patrón efectivo para ver un mundo. Cuando Degas pintó una mujer sentada cerca del borde de la pintura y mirando hacia fuera de ella, desafió los estándares tradicionales de composición pero ofreció, por medio de un ejemplo, un nuevo modo de ver, de organizar la experiencia". Lo que el formalismo de Goodman podría descartar, entonces, sería una obra de arte cuyo valor residiera en su incapacidad de proyectar un mundo coherente, su negativa a adherir a criterio alguno de ajuste.

27 La sugerencia de Goodman de que remplacemos la pregunta "¿Qué es el arte?" por la pregunta "¿Cuándo es el arte?" en *Maneras de hacer mundos* es indicativa de que sus categorías están abiertas a la aplicación histórica. Sin embargo, cuando Goodman explora esta pregunta en busca de "síntomas de lo estético", los síntomas resultan ser muy cercanos a los cánones del formalismo moderno: densidad, plenitud, riqueza expresiva o ilustrativa, y "referencia múltiple o compleja" (ver pp. 67-68 de *Ways of Worldmaking*). Una aplicación histórica de los términos de Goodman, entonces, tendría que comenzar preguntando si hay prácticas dentro y fuera de la tradición occidental y moderna de las artes que violen muchos de estos síntomas.

28 Le debo este ejemplo a Ralph Nicholas del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago.

29 Conversando con Goodman sobre esto punto, él me ha sugerido que tal vez los objetos rituales como la olla de barro que simboliza a Durga no sean "representaciones" en su sentido; esto es, caracteres en sistemas simbólicos densos o repletos. Si bien es verdad que este tipo de objeto ritual no tiene el tipo de densidad y plenitud *visual* que asociamos con la representación pictórica occidental, tiene otros rasgos que parecen responder a los criterios de representacionalidad en el sentido especial que le da Goodman. La olla es un símbolo autográfico en tanto la historia de su producción y preparación para el uso es crucial; tiene, en tanto "recipiente" literal y metafórico, aspectos analógicos; y, fundamentalmente, su uso implica un sistema en el cual muchos rasgos de la olla producen una diferencia sintáctica o semántica, satisfaciendo así las condiciones de densidad y plenitud, aunque no, sin duda, en un sentido visual o pictórico.

30 Goodman ha perfeccionado su interpretación del realismo en "Realism, Relativism, and Reality" [Realismo, relativismo y realidad], en *New Literary History* 14:2 (invierno de 1983),

pp. 269-272, sin cambiar lo esencial. Diferencia tres tipos de realismo: 1) el que "depende de la familiaridad; ... el modo acostumbrado y estándar de representación"; 2) el que logra "lo que equivale a una revelación", como en la invención de la perspectiva y el redescubrimiento de la "modalidad oriental por parte de los pintores de fines del siglo XIX"; y 3) la "representación de seres reales en contraste con los imaginarios", siendo "reales" entendido no como históricamente existentes, sino como un tipo de entidad ficcional (Harry Angstrom en oposición a la Liebre de Marzo). Es interesante notar que el primer ejemplo de realismo "revelador" que proporciona Goodman (la invención de la perspectiva) es idéntico a sus principales ejemplos de realismo habitual o estándar. Mi única objeción sería que algunas revelaciones (la perspectiva por ejemplo) tienen un estatuto especial en una cultura que no puede explicarse simplemente por el hecho de que "la práctica aburre" (269), llevándonos a buscar nuevos modos de representación "frescos y contundentes". La cuestión de por qué una práctica aburre, y de por qué un modo nuevo y revelador adquiere rápidamente el estatuto de un estándar transhistórico y transcultural no puede responderse en términos de familiaridad o novedad, sino que debe involucrar cuestiones de valor, interés y poder.

3. Naturaleza y convención
Las ilusiones de Gombrich

1 Ver James Harris, "A Discourse on Music, Painting, and Poetry" [Discurso sobre la música, la pintura y la poesía], en *Three Treatises* [Tres tratados] (Londres: 1744), 58n: "Una figura pintada, o una composición de sonidos musicales siempre tienen una relación natural con aquello de lo que se proponen ser un parecido. Pero una descripción en palabras raramente tiene una relación natural con las distintas Ideas de las que esas palabras son símbolos. Por lo tanto, nadie entiende la descripción, con excepción de aquellos que hablan la lengua. Por el contrario, las imitaciones musicales y pictóricas son inteligibles para todos los hombres".

2 Hilary Putnam ofrece un mapa de la reflexión reciente sobre la distinción naturaleza-convención en la filosofía analítica en "Convention: A Theme in Philosophy" [La convención: un tema de la filosofía], *New Literary History* 13:1, otoño, 1981, pp. 1-14.

3 Gombrich, "Image and Code", Op. Cit. De ahora en más citada como LC en el cuerpo del texto.

4 *Cratylus*, trad. de H. N. Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 1926; p. 169. De aquí en más me referiré a esta edición. [Hay edición en castellano: *Apología de Sócrates. Menon. Crátilo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005].

5 *Treatise on Painting*, trad. de A. Philip McMahon. Princeton: Princeton University Press, 1956, pp. 19, 16 [Hay edición en castellano: Tratado de pintura. Madrid: Alianza, 2013].

6 *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H. Reiman y Sharon B. Powers. Nueva York: W. W. Norton, 1977, p. 483.

7 De hecho, el mismo ensayo que ofrece el mosaico de "Cave Canem" como ejemplo de imagen "natural" cita como ejemplos de arte convencionalizado a los mosaicos de Ravena. Cf. LC 12 y 18.

8 *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1956, p. 9 [Hay edición en castellano: *Arte e ilusión*. México: Phaidon Press, 2008].

9 Nelson Goodman y Marx Wartofsky son los teóricos que Gombrich menciona en "Limits of Convention" como ejemplo de "relativistas extremos".

10 Hay muchos modos de responder esta contestación. Uno sería señalar que la comparación de procesos de consumo está planteada en el nivel incorrecto, y que *escuchar*, no leer, es la contraparte de ver el mundo. Pero la respuesta más fundamental sería preguntarse cuán "natural" es el proceso de mirar "el mundo". Si por "natural" entendemos que hay un acuerdo considerable sobre el modo en que se ve el mundo, entonces es necesario estudiar las bases

de esos acuerdos para determinar cuáles están basados en la biología y cuáles son convenciones basadas en comprensiones compartidas de lo que es el mundo.

11 "Ningún nombre", sostiene Hermógenes, "corresponde a ninguna cosa en particular por naturaleza, sino solo por el hábito y la costumbre de aquellos que lo emplean y establecieron su uso" (*Cratylus* 384d; pp. 10-11).

12 *The Republic* 514b, trad. de Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1935, p. 121 [Hay edición en castellano: *República*. Madrid: Gredos, 1992]. Debo esta interpretación a numerosas conversaciones con Joel Snyder.

13 Platón hace explícita la necesidad de una mediación en su carta a Dión: "Para todo lo que existe hay tres clases de objetos a través de los cuales se genera el conocimiento; el conocimiento mismo es una cuarta clase, y debemos considerar como quinta entidad el objeto real de conocimiento que es la realidad verdadera. Debemos tener entonces primero un nombre, segundo una descripción, en tercer lugar una imagen y en cuarto lugar un conocimiento del objeto" (Carta VII, trad. de L. A. Post, en *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton y Huntington Cairns. Nueva York: Bollingen Foundation, 1961, p. 1589 [Hay edición en castellano: *Cartas*. Madrid: Akal, 1993].

14 Más adelante en la alegoría, Sócrates distingue entre "los informes de nuestra percepción" que "no llevan a la reflexión... porque el juicio de los mismos por medio de la sensación parece adecuado, mientras que los otros siempre invitan al intelecto a la reflexión porque la sensación no produce nada en lo que se pueda confiar" (523b; p. 153). Sócrates prefiere, por supuesto, las experiencias (y los observadores) de "percepción contradictoria" (523c; p. 155) a las que llama "provocativas". Acaso la Alegoría de la Caverna es en sí misma un ejemplo de una de estas imágenes "provocativas".

4. Espacio y tiempo
El Laocoonte de Lessing y la política del género

1 *Laocoon*, p. 91. A menos que se indique otra cosa, todos los fragmentos del *Laocoonte* serán citados de su edición norteamericana, indicada de aquí en más con la letra *L*. Las referencias al original en alemán serán a la siguiente edición: *Werke*. 6 vols. Munich: Carl Henser Verlag, 1974, ed. por Herbert G. Gopfert. Las citas a continuación indicarán entre paréntesis el número de página de la edición norteamericana seguido de la edición alemana [La edición en castellano utilizada ha sido cita en la nota 59 del primer capítulo de este libro].

2 E. H. Gombrich observa que Joseph Spence y el Comte de Caylus, a quienes Lessing ataca porque supuestamente ignoran la diferenciación entre espacio y tiempo en las artes, explícitamente honran esta distinción familiar. Ver "Lessing", en *Proceedings of the British Academy for 1957* [Actas de la Academia Británica de 1957]. Londres: Oxford University Press, 1958, p. 139. Ver también el libro de Nikolas Schweizer *The Ut Pictura Poesis Controversy in 18th Century England and Germany* [La controversia del *ut pictura poesis* en Inglaterra y Alemania en el siglo XVIII] (Bern: Herbert Lang Verlag, 1972) que ofrece una discusión de los precedentes en la influencia de la distinción espacio-tiempo en Lessing.

3 *Spatial Form in Narrative* [La forma espacial en la narrativa], eds. Jeffrey Smitten y Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 13.

4 Ver Kermode, "A Reply to Joseph Frank" [Respuesta a Joseph Frank], en *Critical Inquiry* 4:3 (primavera de 1978), p. 582.

5 *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York: W. W. Norton, 1967, p. 21 (original de 1940) [Hay edición en castellano: *Ut Pictura Poesis*. La teoría humanística de la pintura. Madrid: Cátedra, 1982].

6 Este pasaje es citado por Joseph Frank en *Spatial Form in Narrative*, p. 214, del libro de Weimann *"New Criticism" und die Entwicklung Burgerliche Literaturwissenschaft* (Halle: M.

Niemeyer, 1962). Ver también, Kermode, "A Reply to Joseph Frank" [Una respuesta a Joseph Frank], y Rahv, "The Myth and the Powerhouse" [El mito y la planta eléctrica], en el libro de Rahv *Literature and the Sixth Sense* [Literatura y el sexto sentido] (Boston: Houghton Mifflin, 1969), pp. 202-215.

7 Frank, *Spatial Form in Narrative*, p. 221.

8 Ver W. K. Wimsatt, "Laokoon: An Oracle Reconsulted" [Laocoonte: un oráculo vuelto a consultar] (1970), reimpreso en *Day of the Leopards* [Día de los leopardos]. Nueva Haven: Yale University Press, 1976, pp. 40-46; Irving Babbitt. *The New Laocoon* [El nuevo Laocoonte]. Boston: Houghton Mifflin, 1910; Clement Greenberg, "Toward a Newer Laocoon" [Hacia un nuevo Laocoonte], en *Partisan Review* 7 (julio-agosto 1940), pp. 296-310.

9 En este sentido, para Lessing tanto la literatura como las artes visuales emplean signos miméticos, icónicos y "naturales". Ver Davir Wellbery. *Lessing's Laocoon: Semiotics and the Age of Reason* [El Laocoonte de Lessing: la semiótica y la edad de la razón]. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 7.

10 *The Colors of Rhetoric* [Los colores de la retórica]. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 42.

11 Un buen ejemplo de la resistencia a las "encarnaciones" espaciales, materiales o visibles de los textos literarios es la afirmación de Roman Ingarden de que una obra literaria es un "objeto puramente intencional" que "no es una sustancia". *The Literary Work of Art*, trad. de G. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. 122-123 [Hay edición en castellano: *La obra de arte literaria*. Madrid: Taurus, 1998].

12 Para una discusión de las objeciones de Earl Miner y Stanley Fish a la noción de espacio literario, ver mi ensayo "Spatial Form in Literature" [La forma espacial en la literatura], en *The Language of Images* [El lenguaje de las imágenes], ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 279 y 285.

13 Ver mi "Spatial Form in Literature", Op. Cit., en donde ofrezco una discusión extensa de este punto.

14 Jameson. *The Political Unconscious* [El inconsciente político]. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

15 Gombrich, "Lessing", p. 139.

16 Gombrich, "Lessing", p. 142.

17 "El tiempo es la condición formal a priori de todos los fenómenos en general. El espacio, como forma pura de toda intuición externa, está limitado, como condición a priori, sólo a los fenómenos externos. En cambio todas las representaciones, tengan o no cosas exteriores como objetos, pertenecen en sí mismas al estado interno, como determinaciones del espíritu, y este estado interno se halla bajo la condición formal de la intuición interna, por lo tanto del tiempo. De donde resulta que el tiempo es una condición a priori de todo fenómeno en general". *Critique of Pure Reason* II. 6. A34; trad. de Norman Kemp Smith. Nueva York: St. Martin's Press, 1929, p. 77 [Hay edición en castellano: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos, 2004].

18 L 10/19: "Podemos reírnos cuando leemos que entre los antiguos las mismas artes estaban sometidas a la ley civil; pero no tenemos derecho a reír. Las leyes no deberían usurparle un dominio a la ciencia, porque el objeto de la ciencia es la verdad. La verdad es una necesidad del alma, y poner cualquier tipo de restricción sobre la gratificación de esta necesidad esencial es una forma de tiranía. El objeto de arte, por el contrario, es placer, y el placer no es indispensable. Qué tipo y qué grado de placer se permitirá es algo que depende justamente del legislador".

19 Ver William Guild Howard, "Burke Among the Forerunners of Lessing" [Burke entre los precursores de Lessing], en *PMLA* 22 (1907), pp. 608-632.

20 Debo este dato notable al "Lessing" de Gombrich, pp. 146-147.

21 La reconstrucción del contexto polémico de la crítica de Lessing se ha vuelto cada vez más importante en estudios recientes. Ver, por ejemplo, Dan. L. Flory, "Lessing, Mendelssohn, and *Der nordische Aufsehr*: a Study in Lessing's Critical Procedure"[Lessing, Mendelssohn y *Der nordische Aufsehr*: un estudio sobre el procedimiento crítico de Lessing], en *Lessing Yearbook VII*. Munich: Max Huber Verlag, 1975, pp. 127-148.

22 Ver Wellberry. *Lessing's Laocoon*, 7, que ofrece un ejemplo de la persistencia de esta perspectiva "sistemática" acerca de Lessing.

23 Blake. *Jerusalem*, lámina 92, 11. 12-14. *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David Erdman. Nueva York: Doubleday, 1965, p. 250 [Hay edición en castellano: *Libros proféticos*. Madrid: Atalanta, 2013]. Sobre la abolición de las "vanidades del tiempo y el espacio" ver Blake, William, "A Vision of the Last Judgment" [Una visión del juicio final], Erdman, p. 545.

24 "A Vision of the Last Judgment", Erdman, p. 553.

25 Frazer. *Totemism and Exogamy* [Fetichismo y exogamia], 4 vols. London: Macmillan, 1909, 4:5. Debo este ejemplo, y gran parte de esta reflexión final sobre totemismo, al libro de David Simpson. *Fetishishm and Imagination* [Fetichismo e imaginación]. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

26 Ver Simpson. *Fetishism and Imagination*, que ofrece una reflexión sobre estos escritores en estos términos.

27 "A Vision of the Last Judgment", Erdman, 550.

5. Ojo y oído
Edmund Burke y la política de la sensibilidad

1 Para una buena discusión del uso de esta frase en perjuicio de la pintura, ver Wendy Steiner. *The Colors of Rhetoric*. Op. Cit., p. 5.

2 *Principles of Art History*, trad. de M. Hottinger. Londres: 1932 [Hay edición en castellano: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Libros, 1999].

3 Gombrich discute la noción de una "historia del mirar" en *Art and Illusion*, p. 7.

4 *Treatise on Painting*, ed. Philip McMahon. Princeton: Princeton University Press, 1956, p. xx [Hay edición en castellano: *Tratado de pintura*. Buenos Aires: Losada, 2005]. Citado de ahora en más como Leonardo.

5 *Essay*. Libro II, Cap. XI, par. 2.

6 *Essay*. Libro III, Cap. X, par. 34.

7 *Essay*, Libro II, Cap. XI, par. 2.

8 El alineamiento que propone Locke del uso racional de las palabras con la noción de claridad pictórica aparece de manera más llamativa en su discusión de los nombres de las sustancias y las especies, que en su perspectiva se refieren a las "ideas complejas" o las "esencias nominales" construidas por la mente. Estas ideas complejas se forman a partir de dos cualidades de las sustancias, la forma y el color, y así "comúnmente tomamos esas dos cualidades obvias, la forma y el color, como unas ideas tan inherentes, que al ver un buen cuadro afirmamos en seguida: esto es un león, esa es una rosa; esto es una copa de oro, esta de plata, tan sólo por las diferentes figuras y colores que el pincel presenta al ojo humano" (*Essay*, Libro III, Cap. VI, par. 29).

9 *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Op. Cit., p. 18. De aquí en más citado como *Enquiry*.

10 Hay indicaciones de que Burke creyó que lo sublime en la pintura era posible, sobre todo en su preferencia por "los bosquejos inconclusos de un dibujo" (77), y su sugerencia de que las pinturas históricas deberían utilizar colores tristes y oscuros (82).

11 Ver la página 146 de *Enquiry*, en donde Burke discute la base mecánica y fisiológica de la oscuridad como fuente de lo sublime, al tratar al ojo como una suerte de "esfínter" que se esfuerza por dejar entrar la luz, y es molestado por la negrura y la oscuridad.

12 Deberíamos recordar aquí la similitud entre el menosprecio de Burke por los actos mentales difíciles o "queridos" y el énfasis de Lessing en las "relaciones convenientes" entre los signos y sus referentes. Ver el capítulo 4 de este libro.

13 Ver la página 135 de *Enquiry*, en donde Burke asocia el trabajo del "entendimiento" con el trabajo físico: "trabajar es vencer dificultades, y ejercitar la facultad de contraer los músculos; y el trabajo como tal semeja en todo, menos en el grado, al dolor".

14 Ver lo que tiene para decir Ronald Paulson, en su *Representations of Revolution* [Representaciones de la Revolución] (Nueva Haven: Yale University Press, 1983, p. 70), sobre la noción de Burke de la Revolución como "falso sublime".

15 Ver el capítulo sobre "Lo Sublime y lo Bello" en el libro de Paulson anteriormente citado y el trabajo de Isaac Kramnick *The Rage of Edmund Burke: Portraits of an Ambivalent Conservative* [La ira de Edmund Burke: retratos de un conservador ambivalente] (Nueva York: Basic Books, 1977), que ofrecen explicaciones psicológicas de la "estética política" de Burke. Para una explicación más directamente política, ver el artículo de Neal Wood "The Aesthetic Dimension of Edmund Burke's Political Thought" [La dimensión estética del pensamiento político de Edmund Burke], en *Journal of British Studies* 4 (1964), pp. 43-64.

16 Kramnick. *The Rage of Edmund Burke*, p. 114; citado en Paulson, 70.

17 *The Works of Edmund Burke*, 12 vols., ed. George Nichols (Boston: Little, Brown, 1865-1867), 4:192. Las subsiguientes citas de los escritos de Burke (que no sean a la *Enquiry*) referirán a esta edición, citada como *Works* [N. del T.: no todas las obras de Burke fueron traducidas al castellano. Se indicará entre corchetes cuando exista edición en nuestro idoma].

18 Kant se hace eco de esta perspectiva en su *Crítica del juicio*, sección 29, cuando sugiere que "las imágenes y los rituales infantiles" son tolerados por los gobiernos para mantener a sus súbditos pasivos y dóciles. La proscripción "sublime" de los ídolos, en contraste, es considerada por Kant un estímulo para el entusiasmo.

19 *Letter to a Noble Lord* [Carta a un señor noble] (1796); *Works*, 5: 216-217.

20 *Appeal from the New to the Old Whigs* (1791), *Works*, 4:192.

21 *An Abridgment of English History* [Un resumen de la historia inglesa](1857), 7:292.

22 *The Rights of Man* (1791-1792), publicada junto con las *Reflections on the Revolution* de Burke (Garden City: Doubleday, 1961, p. 30) [Hay ediciones en castellano: *Derechos del hombre.* Madrid: Alianza, 1989 y *Reflexiones sobre la Revolución Francesa.* Madrid: Rialp, 1989]. Todas las citas de estos textos referirán a la edición norteamericana, y se indicarán como *Rights* y *Reflections.*

23 *Speech on a Bill for Shortening the Duration of Parliament* [Discurso sobre un proyecto de ley para acortar la duración del año parlamentario](1780); *Works*, 7:77. La asociación que propone Burke de la Revolución Francesa con "hombres políticos letrados" y "camarillas literarias" (*Reflections*, 124) se volvió un topos estándar tanto para los defensores como para los críticos de la Revolución. William Hazlitt consideraba a la Revolución como "un resultado remoto pero inevitable de la invención del arte de la impresión" (*The Life of Napoleon* [Vida de Napoléon], 1828, 1830; *Collected Works*, ed. P. P. Howe, 21 vols. Londres: J. M. Dent & Sons, 1931, 13:38). Thomas Carlyle resumió la era revolucionaria como "la era del papel" y explicitó la asociación que proponía Burke entre las "letras modernas" y la "especulación" desenfrenada en la política (constituciones de papel) y en la economía (dinero de papel). Ver Carlyle. *The French Revolution.* Nueva York: 1859, pp. 28-29 [Hay edición en castellano: *Historia de la Revolución Francesa.* Buenos Aires: Joaquín Gil, 1946]. Escribí sobre la cuestión del romanticismo y la reacción contra el lenguaje escrito

en mi ensayo "Visible Language: Blake's Wounderous Art of Writing" [Lenguaje visible: el maravilloso arte de la escritura de Blake], en *Romanticism and Contemporary Criticism* [El romanticismo y la crítica contemporánea], ed. Morris Eaves y Michael Fischer. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

24 Ver Natalie Davis. *Society and Culture in Early Modern France.* Stanford: Stanford University Press, 1975, pp. 147-150 [Hay edición en castellano: *Sociedad y cultura en la Francia moderna.* Barcelona: Crítica, 1993], que ofrece una discusión del "personaje femenino" en la revolución, y también Paulson. *Representations of Revolution*, p. 81.

25 Más sobre este asunto en S. J. Idzerda, "Iconoclasm during the French Revolution" [Iconoclastia durante la Revolución Francesa], *American Historical Review* 60 (1954).

26 Paulson, *Representations of Revolution*, 5.

Tercera Parte. Imagen e ideología

1 Dado que la "naturaleza" de Arnheim es puramente formal, y que está basada en la tendencia innata a buscar un patrón visual en toda información que llegue al ojo, despliega pocos de los rasgos etnocéntricos que encontramos en el énfasis de Gombrich en la teleología de la ilusión y la representación científica. Así, Arnheim tiene pocos problemas con el modernismo abstracto, y con el arte primitivo o infantil. Ver su *Art and Visual Perception.* Berkeley: University of California Press, 1954 [Hay edición en castellano: *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza, 2005].

2 Ver Michael Podro. *The Critical Historians of Art.* Nueva Haven: Yale University Press, 1982 [Hay edición en castellano: *Los historiadores del arte crítico.* Madrid: Antonio Machado, 2001], que ofrece una reconstrucción de esta tradición.

3 Ver mi discusión de la noción de Benjamin de aura en el capítulo 6 de este volumen.

4 Ver el ensayo de Goodman "Routes of Reference" [Las rutas de la referencia], *Critical Inquiry* 8:1, otoño 1981, pp. 121-132.

5 Ver, por ejemplo, George P. Landow. *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present* [Imágenes de la crisis: iconología literaria desde 1750 hasta el presente] (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982) y Theodore Ziolkowski. *Disenchanted Images: A Literary Iconology* [Imágenes desencantadas: una iconología literaria] (Princeton: Princeton University Press, 1977). Ambos estudios podrían titularse más apropiadamente "iconografías", dado que su principal interés no es la teoría de la imagen, sino motivos y símbolos específicos: espejos mágicos, retratos encantados y estatuas parlantes (Ziolkowski), y escenas de naufragio, inundación y catástrofe (Landow).

6 El ensayo clásico de Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", transfiere las categorías de espacio/tiempo de Lessing y Kant a la crítica de cine en modos que reproducen su fuerza ideológica [Hay edición en castellano: "Estilo y medio en la imagen cinematográfica", en *Sobre el estilo.* Barcelona: Paidós, 2000.]. Y algunas críticas de cine feministas han observado la conexión entre el género y la tensión entre la imagen del cine "mudo" y el *auteur*. Ver, por ejemplo, Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen* 16:3 (1975) [Hay edición en castellano: "Placer visual y cine narrativo", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad.* Madrid: Akal, 2001], y Judith Mayne, "Female Narration, Women's Cinema" [Narración femenina, cine de mujeres], en *New German Critique*, nos. 24-25 (otoño-invierno, 1981-1982), pp. 155-171. Ver mi discusión sobre el conflicto semiótico y sexual en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder en "Going Too Far with the Sister Arts" [Yendo demasiado lejos con las artes hermanas], en *Space, Time, Image, Sign* [Espacio, tiempo, imagen, signo], ed. James Hefferman y Barbara Lynes. Nueva York: Peter Lang, 1987.

7 En su *The Colors of Rhetoric*, Op. Cit., Cap. 1, Wendy Steiner ofrece un buen panorama de la "historia de la percepción analógica -y de la desilusión- que caracteriza la comparación pintura-literatura".

6. La retórica de la iconoclasia Marxismo, ideología, fetichismo

1 *The Blue and Brown Books*, Op. Cit., p. 6.

2 *A Contribution to the Critique of Political Economy* (1859). Las citas referirán a la edición de Maurice Dobb, con traducción de S. W. Ryazanskaya (Nueva York: International Publishers, 1970), citada como *CPE* [Hay edición en castellano: *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 2003].

3 *CPE*, 206.

4 *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 55 [Hay edición en castellano: *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009].

5 Hay notables excepciones a esta regla, como el libro de Jean Baudrillard *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press, 1981 [Hay edición en castellano: *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 2007], que discutiré más adelante en este ensayo. Citado de ahora en más como *CPS*.

6 *Republic*, Op. Cit., VII. 514b.

7 En su *The Poverty of Theory and Other Essays* (Nueva York: Monthly Review Press, 1978), E. P. Thompson ofrece una crítica vigorosa de este idealismo en el trabajo de Althusser [Hay edición en castellano: *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica, 1981].

8 *Marxism and Literature*, Op. Cit., p. 1.

9 La distinción que propone Coleridge entre la "alegoría" (un "mero lenguaje de imágenes") y el "símbolo", y la distinción que hace Hegel entre "pensamientos por imagen" y "nociones", revelan el mismo contraste estructural entre imágenes altas e imágenes bajas.

10 Lichtheim, "The Concept of Ideology" [El concepto de ideología], en *History and Theory* 4 (1965), pp. 164-195.

11 Ver Emmet Kennedy. *A Philosopher in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of Ideology* [Un filósofo en la era de la Revolución: Destutt de Tracy y los orígenes de la ideología]. Philadelphia: American Philosophical Society, 1978, p. 225. Kennedy observa que de Tracy "superó de tal modo las afirmaciones de Locke y Condillac en cuanto a la exactitud de las impresiones sensoriales" que las consideraba la base universal del conocimiento. Es interesante observar que de Tracy criticaba los jeroglíficos por ser "inadecuados para la comunicación", precisamente porque no representaban la experiencia sensorial directa como sí hacen las imágenes. Ver Kennedy, p. 108.

12 Citado en Kennedy, p. 206.

13 *Reflections on the Revolution in France* (1790), Op. Cit., p. 74.

14 *The Friend* [El amigo], en *Complete Works*. Princeton: Princeton University Press, 1969, vol. 4, I: p. 422.

15 Esta caracterización no es propiedad exclusiva de los ingleses reaccionarios como Burke y Coleridge, sino que está presente en el corazón de la Revolución. Es bien conocida la expulsión de los ideólogos del liderazgo de la Revolución por parte de Napoleón, pero acaso sea menos familiar la teoría psicológica en la que se basa: "hay personas", habría dicho Napoleón, "que a partir de una peculiaridad física o moral de carácter se forman una pintura (*tableau*) de todo. Sin que importe qué conocimiento, intelecto, valentía o

buenas cualidades tengan, estos hombres no son aptos para comandar", citado en las notas de Paul Shorey a la *República* de Platón, p. 196, en Pear, *Remembering and Forgetting*, p. 57.

16 Descubrí el libro de Sarah Kofman (*Camera Obscura de l'Ideologie*. París: Editions Galilée, 1983 [Hay edición en castellano: *Cámara oscura de la ideología*. Madrid: Taller J B, 1985]) después de completar este ensayo. Kofman analiza el rol de esta figura en Marx, Freud y Nietzsche.

17 Esta era la caracterización que el propio Louis Daguerre hacía de su invención. Ver "Daguerreotype" (1839), reimpreso en *Classic Essays in Photography* [Ensayos clásicos de fotografía], ed. Alan Trachtenberg. Nueva Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 12. De aquí en más será citado como Trachtenberg.

18 *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), Op. Cit., p. 107.

19 Jorge Larrain. *The Concept of Ideology*. Athens: University of Georgia Press, 1979, p. 38 [Hay edición en castellano: *Concepto de ideología*. Santiago: LOM, 2007]. Otro modo de explicar la "falta de integración" en *La ideología alemana* sería considerarla un producto de la escritura a dos manos. Tal vez la imagen de la camera obscura fue una propuesta de Engels.

20 *Marxism and Form* [Marxismo y forma]. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 369. En lo que sigue voy a argumentar que la confusión entre naturaleza y artificio histórico es bastante deliberada.

21 *Marxism and Literature*, Op. Cit., p. 59.

22 *Criticism and Ideology* [Crítica e ideología]. Londres: Verso, 1978, p. 69.

23 Ver el ensayo de Althusser "Ideology and Ideological State Apparatuses", en su *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971, p. 178 [Hay edición en castellano: *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988]. Es interesante apuntar que Althusser elabora su modelo óptico de la ideología por analogía con las *imago dei*.

24 Una buena síntesis de los debates sobre el modelo óptico aparece en el capítulo "Del reflejo a la mediación" de *Marxismo y literatura* de Raymond Williams.

25 En su *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983 [Hay edición en castellano: *El arte de describir*. Barcelona: Hermann Blume, 1987]), Svetlana Alpers presenta una buena discusión de la camera obscura. Alpers observa que "estamos tan acostumbrados a esta altura a asociar las imágenes proyectadas por una camera obscura con el aspecto real de la pintura flamenca (y después de ella con el de la fotografía) que tendemos a olvidar que esta era solo una de las caras del dispositivo. Pero también podía sometérselo a otros usos", incluyendo, "un show de linterna mágica", que incluía transformaciones instantáneas de una figura humana, de mendigo a rey y de rey a mendigo (ver p. 13 y cap. 1).

26 Citado en Trachtenberg, pp. 12-13.

27 Talbot, "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art" [Breve bosquejo histórico de la invención del arte], introducción a *The Pencil of Nature* [El lápiz de la naturaleza] (Londres, 1844-1846), citado en Trachtenberg, 29.

28 *The German Ideology*, ed. C. J. Arthur. Nueva York: International Publishers, 1970, p. 47 [Hay edición en castellano: *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1974]. Todas las citas de *La ideología alemana* se toman de esta edición, indicada en lo sucesivo como *GI*.

29 Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963, p. 95-96.

30 Este énfasis lleva a la lectura que propone Jameson de la camera obscura como una "paradoja". Ver *Marxism and Form*, p. 369, y la nota 20 más arriba.

31 En *Marxism and Literature*, Raymond Williams observa que el rechazo de Marx de "lo que los hombres dicen", etc., llevaría, si se lo toma literalmente, a "una fantasía objetivista: que

el entero 'proceso vital real' puede conocerse independientemente del lenguaje ('lo que los hombres dicen') y de sus registros ('los hombres tan como son narrados')".

32 *Criticism and Ideology*, p. 72.

33 "Los ideólogos activos y creativos... hacen del perfeccionamiento de la ilusión de una clase sobre sí misma su principal fuente de sustento" (*GI*, pp. 65-66).

34 Ver *What Is to Be Done?* en *The Lenin Anthology*, ed. R. Tucker. Nueva York: Norton, 1975 [Hay edición en castellano: *¿Qué hacer?* Obras Completas, Tomo 5, Buenos Aires: Cartago, 1971], y el capítulo sobre "Ideología en sentido positivo" en Raymond Geuss. *The Idea of a Critical Theory* [La idea de una teoría crítica]. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

35 Me baso aquí en el excelente análisis que hace Raymond Geuss del concepto de "intereses" en Marx y en el trabajo de la Escuela de Frankfurt. Ver *The Idea of a Critical Theory*, pp. 45-54.

36 Ver Jerome McGann. *The Romantic Ideology* [La ideología romántica]. Chicago: University of Chicago Press, 1983, que ofrece una discusión útil del nacionalismo y la ideología.

37 En "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado", Althusser promete una teoría general de la ideología. En la medida en que Marx a veces consideraba que "teoría" e ideología eran sinónimos, no es difícil pensar lo que habría pensado de una "teoría general de la ideología". Sería una "teoría de las teorías", esto es, una metafísica. La noción general de "ideología burguesa", por otro lado, parece estar firmemente implantada en su pensamiento. Pero la noción es moderada por su insistencia continua en que la burguesía de diferentes naciones (por ejemplo, Alemania e Inglaterra) se encuentra en etapas distintas de desarrollo.

38 Ver mi ensayo "Metamorphoses of the Vortex" [Metamorfosis del vórtice] en *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson* [Imágenes articuladas: las artes hermanas desde Hogarth a Tennyson], ed. Richard Wendorf. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-168. Presento allí una discusión de las distintas revoluciones decimonónicas encarnadas en esta imagen formal.

39 Estos versos fueron impresos para el afamado experto en óptica John Cuff, quien probablemente los escribió. Ver Heinrich Schwarz, "An Eighteenth Century English Poem on the Camera Obscura" [Un poema del siglo XVIII sobre la camera obscura], en *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newball* [Cien años de historia fotográfica: ensayos en honor de Beaumont Newball], ed. Van Deren Coke. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1975, pp. 128-135. Le estoy agradecido a Joel Snyder por llevarme a este texto.

40 *Capital* (1867), ed. Frederick Engels, traducido de la tercera edición alemana (1883) por Samuel Moore y Edward Aveling, 3 vols. Nueva York: International Publishers, 1967, I: 445 [Hay edición en castellano: *El capital*. México: Siglo XXI, 1998]. Todas las referencias serán a esta edición, indicada de aquí en más como *C*.

41 Ver Marx y Engels. *Literature and Art*. Nueva York: International Publishers, 1947, p. 42 [Hay edición en castellano: *Escritos sobre arte*. Barcelona: Peninsula, 1969]. Margaret A. Rose argumenta a favor de ubicar la teoría estética de Marx en la vanguardia saint-simoniana en su *Marx's Lost Aesthetic* [La estética perdida de Marx]. Nueva York: Cambridge University Press, 1984.

42 *Literature and Art*, 40.

43 *One Hundred Years of Photographic History*, p. 23.

44 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", publicado originalmente en *Zeitschrift für Socialforschung* V, I (1936). Las citas de este texto refieren a la edición de Hannah Arendt en *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1969, citada de ahora en más como "Work of Art" [Hay edición en castellano: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989]

45 Ver *El capital* I:397, donde se habla del capitalismo como "nivelador"; las imágenes del "halo" y el "velo" aparecen en *The Communist Manifesto* (1848), ed. Samuel H. Beer. Arlington Heights: Harlan Davidson, 1955, p. 12 [Hay edición en castellano: *Manifiesto Comunista*. Madrid: Akal, 2001].

46 Trachtenberg, p. 86.

47 Ver el capítulo 3 de este volumen, en donde discuto la percepción de Gombrich sobre el estatuto científico de la fotografía; Pleynet aparece citado en Bernard Edelman. *The Ownership of the Image* [La propiedad de la imagen]. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 63-64.

48 Walter Benjamin, "A Short History of Photography", publicado originalmente en *Literarische Welt* (1931) y reimpreso en *Artforum* (Febrero, 1977) y en Trachtenberg, p. 201 [Hay edición en castellano: *Breve historia de la fotografía*. Barcelona: Casimiro Libros, 2011]. De aquí en más citado como "Short History".

49 *The Ownership of the Image*, p. 44.

50 Ibid., p. 45.

51 Citado de Burton Feldman y Robert Richardson. *Modern Mythology* [Mitología moderna]. Bloomington: Indiana University Press, 1972, pp. 169-170

52 *Collected Works*. New York: International Publishers, 1975, 3:227-228 [Hay edición en castellano: "Notas sobre James Mill", en *Manuscritos económico-filosóficos*. Madrid: Alianza, 1968].

53 Ver *The Ethnological Notebooks of Karl Marx* [Los cuadernos etnológicos de Karl Marx], ed. Lawrence Krader. Assen: Van Gorcum, 1972. La lectura que propone Marx de de Brosses se discute en las páginas 89 y 396. En lo que sigue, debo mucho a discusiones con David Simpson, y a su libro *Fetishism and Imagination* [El fetichismo y la imaginación]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

54 En su introducción a *Marxism and Art* [Marxismo y arte](Nueva York: Longman, 1972), los editores, Berel Lang y Forrest Williams, ofrecen una explicación ejemplar de la incomodidad de Marx con la noción de arte como mercancía. Lang y William critican la idea de que "las obras de arte son meras... mercancías, con todas las marcas obvias de la empresa comercial". Sugieren que esta perspectiva lleva al didactismo vulgar, a la censura estatal y al determinismo mecánico, y elogian, en contraste, el énfasis de Lucien Goldmann en la "ideología implícita" en las obras de arte.

55 Es interesante notar que la crítica que hace Raymond Williams del dualismo envuelto en la noción marxista de base y superestructura no va acompañada de una reconsideración del fetichismo como categoría estética. Ver su *Marxism and Literature*, Op. Cit., pp. 75-82.

56 Jerrold Seigel sugiere que esta perspectiva de la mercancía como un jeroglífico misterioso que exige una interpretación se aleja de la convicción anterior de Marx de que la "anarquía superficial" de la producción burguesa es lo suficientemente clara. Ver su *Marx's Fate: The Shape of a Life* [El destino de Marx: la forma de una vida]. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 318.

57 Ver la referencia a de Brosses en Feldman y Richardson. *Modern Mythology*, p. 174.

58 Citado en Simpson, *Fetishism and Imagination*, p. 13.

59 La traducción de *Ware* por el término "commodities" [mercancías] pierde la connotación de cosas comunes y ordinarias que uno siente en el término alemán. Pero la etimología de "commodity", con sus asociaciones con aptitud, proporción y conveniencia racional (véase "commodious" [espacioso]) mantiene la violencia de la figura de Marx, así como la obvia tensión entre lo sacro y lo secular. El origen de la palabra "fetish" [fetiche], por otro lado (literalmente, "un objeto hecho"), tiende a mantener lo correcto de la comparación, en la medida en que tanto las mercancías como los fetiches son productos del trabajo humano.

60 Ver *Ethnological Notebooks*, p. 348.

61 Citado en Simpson. *Fetishism and Imagination*, p. 75.

62 Ver las observaciones de Eagleton sobre "la conciencia idealista impotente" del capitalismo en *Criticism and Ideology*, p. 14.

63 Sin duda Marx quería que captemos la alusión esópica: si el capital es el ganso que pone huevos de oro, el capitalista es el dueño cuya avaricia destruirá inevitablemente la fuente de su riqueza. Su fertilidad es en última instancia estéril.

64 Es interesante apuntar que en la perspectiva de Freud el fetichismo es una forma de ansiedad suscitada por el error de ver a la madre como un hombre castrado. El fetichismo de Freud involucra entonces una suerte de rechazo a admitir la diferencia sexual, aunque por razones bastante diferentes.

65 *History and Class Consciousness* (1968), trad. de Rodney Livingstone. Cambridge: MIT Press, 1971, p. 90 [Hay edición en castellano: *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo, 1975].

66 *Modern Mythology*, 46.

67 La analogía con la teoría del fetichismo de Freud y el proceso terapéutico es evidente aquí. He evitado deliberadamente meter a Freud en esta discusión por razones históricas obvias, pero su presencia debería sentirse a lo largo del argumento.

68 El tratamiento de Milton del narcisismo de Eva y de la excesiva fascinación de Adán por la belleza de Eva acaso sea la versión más sutilmente desarrollada de la noción tradicional de la caída como consecuencia de la idolatría. Ver *Paradise Lost*, Op. Cit., XI, pp. 508-525, en donde Miguel le explica a Adán cómo la verdadera imagen de Dios en el hombre es desplazada por la caída en la idolatría: "La imagen de su Creador... entonces / los abandonó, cuando ellos denigraron / para servir apetitos descontrolados, un vicio bruto / influenciados sobre todo por el pecado de Eva".

69 *The Essence of Christianity* (1841), trad. por George Eliot (1854) [Hay edición en castellano: *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta, 2009]. Refiero aquí a la reedición de Harper Torchbook de la traducción de Eliot (1957), p. 116.

70 De acuerdo con el argumento de Joseph Gutmann, la iconoclasia es esencialmente un pretexto religioso para la centralización del poder político, social y económico. Ver *No Graven Images* [No a los ídolos]. Nueva York: Ktav, 1971, pp. xxiv-xxv. Gutmann sugiere que las iconoclasias egipcia, judía, bizantina y cristiana están ligadas por el tema común de la centralización política, y que la idolatría politeísta tiende a ser diversificada y pluralista y a estar descentralizada en sectas locales con sus deidades.

71 "The Jewish Question", en *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, ed. Loyd Easton y Kurt Guddat. Garden City: Doubleday, 1967, p. 245 [Hay edición en castellano: *La cuestión judía*. Barcelona: Anthropos, 2001]. Citado de ahora en más como YM.

72 Ver Engels. *Outlines of a Critique of Political Economy* (1844), en *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, ed. Dirk J. Struik. Nueva York: International Publishers, 1964, p. 202 [Hay edición en castellano: "Bosquejo de una crítica de la economía política", en Karl Marx. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Santiago de Chile: Austral, 1960].

73 Ver *No Graven Images* de Gutmann, que ofrece una discusión de la iconoclasia y el monoteísmo.

74 Marx menciona el *Laocoonte* de Lessing por primera vez en una lista de libros de los que copió fragmentos cuando era un estudiante en Berlin. Ver su "Letter to (father) Heinrich Marx", 10 de noviembre de 1837, en *The Letters of Karl Marx*, ed. Saul K. Padover. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979, p. 8 [Hay edición en castellano: *Correspondencia de Karl Marx y Federico Engels*. Buenos Aires: Cartago, 1973].

75 Ver el capítulo 4 de este volumen.

76 Mendelssohn pensaba que "el deísmo de la Ilustración, que él había desarrollado en una religión universal de la razón, era en realidad idéntica al judaísmo". Ver Giorgio Tonelli, "Men-

delssohn", en *The Encyclopedia of Philosophy* [Enciclopedia de la filosofía], 5:277. La sensibilidad de Marx a estas alianzas intelectuales se insinúa en su comparación despreciativa de los jóvenes hegelianos, quienes "tratan a Hegel del mismo modo en que el valiente Moses Mendelssohn trataba a Spinoza en tiempos de Lessing". Ver el "Epílogo a la Segunda Edición Alemana" de *El Capital*.

77 Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, en *Aesthetics and Politics*, ed. Perry Anderson et al. Nueva York: New Left Books, 1977, p. 126 [Hay edición en castellano: Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998]. Para un buen análisis de esta disputa ver Eugene Lunn. *Marxism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 166-167 [Hay edición en castellano: *Marxismo y modernismo*. México: FCE, 1986].

78 Sobre este problema ver Hans Robert Jauss, "The Idealist Embarrassment: Obversations on Marxist Aesthetics" [La vergüenza idealista: observaciones sobre la estética marxista], en *New Literary History* 7:1, otoño de 1975, pp. 191-208.

79 *Marxism and Literature*, p. 103.

80 "Comments on James Mill", *Works*, 3:228.

81 Ver Patrick Brantlinger. "Victorians and Africans" [Victorianos y africanos]. *Critical Inquiry*, 12:1. Septiembre, 1985.

82 *Lenin and Philosophy*. Op. Cit., p. 175.

83 *Marx's Fate*, Op. Cit., p. 9.

84 *Marxism and Literature*. Op. Cit., p. 3

85 "*Critical Inquiry* and the Ideology of Pluralism" [*Critical Inquiry* y la ideología del pluralismo], en *Critical Inquiry* 8:4 (verano, 1982), pp. 609-618.

Bibliografía

La siguiente bibliografía contiene seis clases de ítems: 1) trabajos que se ocupan de la teoría de la imagen en la comunicación visual y el arte gráfico; 2) estudios de la imagen en la percepción, el proceso cognitivo y la memoria; 3) estudios comparados de arte visual y arte verbal, incluyendo trabajos sobre la comparación de las "artes hermanas" y la tradición del *ut pictura poesis*; 4) estudios de la sexualidad y la temporalidad en la representación pictórica, y de la iconocidad y la especialidad en las formas verbales; 5) trabajos en el campo de la estética, la teoría de los símbolos y la filosofía del arte que hace foco en las imágenes; 6) estudios de la iconoclasia, la idolatría y el fetichismo. La bibliografía contiene un número considerable de referencias que no están citadas en este libro, y deja fuera una serie de títulos que aparecen en las notas. Mi propósito es dejar insinuados los tipos principales de trabajo académico que me han sido útiles en el desarrollo de un abordaje interdisciplinario al estudio de las imágenes. Ningún campo del estudio de las imágenes (la historia del arte, las investigaciones sobre "las artes hermanas", la óptica, la epistemología, la crítica literaria, la estética, la teología) está cubierto en su totalidad; la mayoría de ellos está representado solo por sugerencias mínimas.

Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix", en *The Language of Images*, ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* 1953. Nueva York: Norton, 1958. [Hay edición en castellano: *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires: Nova, 1982].

Aghiorgoussis, Máximos. "Applications of the Theme 'Eikon Theou' (Image of God) According to St. Basil the Great". *Greek Theological Review* 21 (1976), pp. 265-88.

Aldrich, Virgil. "Mirrors, Pictures, Words, Perceptions." *Philosophy* 55 (1980), pp. 39-56.

Alpers, Svetlana y Paul. "*Ut Pictura Noesis*? Criticism in Literary Studies and Art History". *New Literary History* 3:3 (primavera 1972), pp. 437-58.

Argan, Giulio Carlo. "Ideology and Iconology", en *The Language of Images*, ed. Mitchell (1980).

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1954.

"The Arts and Their Interrelations." *Bucknell Review* 24:2 (otoño 1968).

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space* (1958). Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969. [Hay edición en castellano: *La poética del espacio*, México: FCE, 1975].

Barthes, Roland. *Image/Music/Text*. Trad. Stephen Heath. Nueva York: Hill & Wang, 1977.

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972). Trad. Charles Levin. St. Louis: Telos Press, 1981. [Hay edición en castellano: *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XXI, 1977].

Bender, John. *Spenser and Literary Pictorialism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1969. [Hay edición en castellano: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos* I, Madrid: Taurus, 1973].

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Pelican, 1972. [Hay edición en castellano: *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001]

Binyon, Laurence. "English Poetry in Its Relation to Painting and the Other Arts". *Proceedings of the British Academy* 8 (1917-18), pp. 381-402.

Bishop, John Peale. "Poetry and Painting". *Sewanee Review* 53 (primavera 1945), pp. 247-58.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature* (1955). Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. [Hay edición en castellano: *El espacio literario*, Buenos Aires: Paidós, 1969].

Block, Ned, ed. *Imagery*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1981.

Boas, George. "The Classification of the Arts and Criticism". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (junio 1947), pp. 268-72.

Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Nueva York: Atheneum, 1961.

Boulding, Kenneth. *The Image*. (1956). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1961.

Brown, Peter. "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy". *English Historical Review* 88 (1973).

Brown, Roger, y Richard J. Herrnstein, "Icons and Images", en *Imagery*, ed. Block (1981).

Bryson, Norman. *Word and image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Ed. James T. Boulton. South Bend, Indiana: Notre Dame University Press, 1968.

Casey, Edward S. *Imagining: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Caws, Mary Ann. *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

"A Checklist of Modern Scholarship on the Sister Arts", en *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, ed. Richard Wendorf. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 251-62.

Comparative Criticism: A Yearbook. Ed. E. S. Shaffer. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Parte I: "The Languages of the Arts".

Croce, Benedetto. "Aesthetics", extraido de *Encyclopaedia Britannica*, ed. 14. Reimpreso en *Philosophies of Art and Beauty*, ed. Albert Hofstadter and Richard Kuhns. Chicago: University of Chicago Press, 1964.

Dagognet, François. *Ecriture et Iconographie*. París: Vrin, 1973.

Daley, Peter M. "The Semantics of the Emblem: Recent Developments in Emblem Theory". *Wascana Review* 9 (1975), pp. 199-212.

Davies, Cicely. "*Ut Pictura Poesis*". *Modern Language Review* 30 (abril 1935), pp. 159-69.

Da Vinci, Leonardo. "Paragone: Of Poetry and Painting", en *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon. Princeton: Princeton University Press, 1956.

Day-Lewis, Cecil. *The Poetic Image*. Nueva York: Oxford University Press, 1947.

Dennett, Daniel J. "Two Approaches to Mental Images", en *Imagery*, ed. Block (1981).

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. [Hay edición en castellano: *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1971].

Dewey, John. "The Common Substance of All the Arts", capítulo 9 de *Art as Experience*. Nueva York: Putnam, 1934. [Hay edición en castellano: *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, 2008].

Dieckmann, Liselotte. *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*. St. Louis: Washington University Press, 1970.

Dijkstra, Bram. *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

Doebler, John. *Shakespeare's Speaking Pictures: Studies in Iconic Imagery*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.

Dryden, John. "A Parallel of Poetry and Painting" (1695) en *Essays of John Dryden*, 2 vols., ed. W. P. Ker. Oxford: Clarendon Press, 1899, vol. 2.

Dubos, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. París, 1719; trad. al inglés de T. Nugent, 3 vols., 1748.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. [Hay edición en castellano: Tratado de semiótica general, Barcelona: Lumen, 1977].

Edelman, Bernard. *Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of the Law*. Trad. Elizabeth Kingdom. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Engell, James. *The Creative Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Feyerabend, Paul. Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge. Londres: New Left Books, 1975. Ver Capítulo 17 sobre perspectiva y teoría óptica.

Fodor, Jerry A. "Imagistic Representation", en *Imagery*, ed. Block (1981). [Hay edición en castellano: *El lenguaje del pensamiento*, Madrid: Alianza, 1985].

Fowler, Alastair. "Periodization and Interart Analogies". *New Literary History* 3:3 (1972), pp. 487-509.

Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". *Sewanee Review* 53 (1945), pp. 221-40.

Frankel, Hans. "Poetry and Painting: Chinese and Western Views of Their Convertibility". *Comparative Literature* 9 (1957), pp. 289-307.

Frazer, Ray. "The Origin of the Term 'Image'". *ELH* 27 (1960), pp. 149-61.

Fresnoy, C. A. du. *The Art of Painting*. Trad. John Dryden. Londres, 1695.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Fry, Roger. *Vision and Design*. Londres: Chatto & Windus, 1920.

Frye, Roland M. *Milton's Imagery and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Furbank. P. N. *Reflections on the Word "Image"*. Londres: Seeker & Warburg, 1970.

Gage, John T. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1981.

Garvin, Harry R., ed. *The Arts and Their Interrelations*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1979. Reimpreso desde *Bucknell Review* 24:2 (otoño 1978).

Gefin, Laszlo K. *Ideogram: History of a Poetic Mode*. Austin: University of Texas Press, 1982.

Gero, Stephen. "Byzantine Iconoclasm and the Failure of a Medieval Reformation", en *The Image and the Word: Confrontations in Judaism,*

Christianity, and Islam, ed. Joseph Gutmann. Missoula, Montana: Scholars Press, 1977.

Gibson, James J. *The Perception of the Visual World*. Cambridge, Massachusetts: Riverside Press, 1950.

Gilman, Ernest. "Word and Image in Quarles' Emblemes", en *The Language of Images*, ed. Mitchell.

—, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. Nueva Haven: Yale University Press, 1978.

—, *Down Went Dagon: Iconoclasm and English Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Giovannini, G. "Method in the Study of Literature and Its Relation to the Other Fine Arts". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8 (marzo 1950), pp. 185-94.

Goldstein, Harvey D. "*Ut Poesis Pictura*: Reynolds on Imitation and Imagination." *Eighteenth Century Studies* I (1967-68), pp. 213-35.

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1956.

—, "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", en *Image and Code*, ed. Steiner.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976. [Hay edición en castellano: *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976].

Goslee, Nancy M. "From Marble to Living Form: Sculpture as Art and Analogue from the Renaissance to Blake". *Journal of English and Germanic Philology* 77 (1978), pp. 188-211.

Graham, John. "*Ut Pictura Poesis*: A Bibliography." *Bulletin of Bibliography* 29 (1972), pp. 13-15, 18.

Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon". *Partisan Review* 7 (julio-agosto 1940), pp. 296-310.

Guillen, Claudio. "On the Concept and Metaphor of Perspective", en *Comparatists at Work*, eds. Stephen Nichols y Richard B. Vowles. Waltham, Massachusetts: Blaisdell, 1968, pp. 28-90.

Gutmann, Joseph, ed. *No Graven Images; Studies in Art and the Hebrew Bible*. Nueva York: Ktav, 1971.

Hagstrum, Jean. *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Para la bibliografía completa de Hagstrum desde 1982, ver Wendorf, ed., *Articulate Images*.

Hatzfeld, Helmut. "Literary Criticism through Art Criticism and Art Criticism through Literary Criticism". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6 (septiembre 1947), pp. 1-20.

Hazlitt, William. "On the Pleasures of Painting", en *Criticism on Art*. Londres, 1844.

Heffernan, James A. W. "Reflections on Reflections in English Romantic Poetry and Painting", en *The Arts and Their Interrelations*, ed. Garvin.

Heitner, Robert. "Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot". *Modern Language Notes* 65 (febrero 1950), pp. 82-86.

Helsinger, Elizabeth K. *Ruskin and the Art of the Beholder*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Hermeren, Goran. *Influence in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

—, *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study of the Methodology of Iconography and Iconology*. Lund, Sweden: Läromedels-förlagen, 1969.

Hill, Christopher. "Eikonoklastes and Idolatry", en *Milton and the English Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1977, pp. 171-81.

Howard, William G. *Laocoon: Lessing, Herder, and Goethe*. Nueva York: Henry Holt, 1910.

—, "Ut Pictura Poesis." *PMLA* 24 (marzo 1909), pp. 40-123.

Hunt, John Dixon, ed. *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*. Londres: Studio Vista, 1971.

Hussey, Christopher. *The Picturesque*. Londres: Putnam's, 1927.

Idzerda, Stanley J. "Iconoclasm During the French Revolution". *American Historical Review* 60 (1954).

"Image/Imago/Imagination." *New Literary History* 15:3 (primavera 1984).

Iverson, Erik. *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*. Copenhagen, 1961.

Ivins, William M., Jr. *Prints and Visual Communication*. 1953; reimpresión, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1969.

Jakobson, Roman. "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters." *Linquistic Inquiry* I (1970), pp. 3-23. [Hay edición en castellano: *Ensayos de poética,* México: FCE, 1977].

Jammer, Max. *Concepts of Space.* Cambridge: Harvard University Press, 1954.

Jensen, H. James. *The Muses Concord: Literature, Music, and the Visual Arts in the Baroque Era.* Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature.* Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kehl, D. G. *Poetry and the Visual Arts.* Belmont, Calif.: Wadsworth, 1975.

Klonsky, Milton. *Speaking Pictures: A Gallery of Pictorial Poetry from the Sixteenth Century to the Present.* Nueva York: Crown, 1975.

Kofman, Sara, *Camera Obscura de l'ideologie.* París: Editions Galilee, 1984.

Kosslyn, Stephen Michael. *Image and Mind.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Kostelanetz, Richard. *Visual Literature Criticism.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1980.

Krieger, Murray. "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited", en *The Play and Place of Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.

Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Arts". *Journal of the History of Ideas* 12 (octubre 1951), pp. 496-527; 13 (enero 1952), pp. 17-46.

Kroeber, Karl, y William Walling, eds. *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities.* Nueva Haven: Yale University Press, 1978.

Ladner, Gerhart B. "Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Medieval Art". Reimpreso en *Modern Perspectives in Western Art History,* ed. Eugene Kleinbauer. Nueva York: Holt, Rinehart, & Winston, 1971.

Landow, George P. *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present.* Boston: Roudedge and Kegan Paul, 1982.

Langer, Suzanne K. "Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships among the Arts", en *Problems of Art,* Nueva York: Scribner's, 1957, pp. 75-89.

"The Language of Images." *Critical Inquiry* 6:3 (primavera 1980).

Laude, Jean. "On the Analysis of Poems and Paintings". *New Literary History* 3 (1972), pp. 471-86.

Lee, Renselaer. "Ut Pictura Poesis." *The Art Bulletin* 23 (diciembre 1940); reimpresión, Nueva York: Norton paperback, 1967.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerie und Poesie* (1766). Mejor edición moderna, Lesing's Werke, ed. Herbert G. Gopfert et al. Munich: Carl Hanser, 1974. Mejor traducción al inglés, Ellen Frothingham, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting.* Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. [Hay edición en castellano: *Laocoonte,* Madrid: Tecnos, 1989].

Lewin, Bertram. *The Image and the Past.* Nueva York: International Universities Press, 1968.

Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler.* Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Lipking, Laurence. *The Ordering of the Arts in the Eighteenth Century.* Princeton: Princeton University Press, 1970.

"Literary and Art History." *New Literary History* 3:3 (primavera 1972).

Lyons, John, y Stephen G. Nichols, Jr., eds. *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes.* Dartmouth College: University Press of New England, 1982.

McLuhan, Marshall, y Harley Parker. *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting.* Nueva York: Harper and Row, 1968.

MacNeish, June Helm, ed. *Essays on the Verbal and Visual Arts.* Seattle: University of Washington Press, 1967.

Malek, James. *The Arts Compared.* Detroit: Wayne State University Press, 1974.

Manwaring, Elizabeth. *Italian Landscape in Eighteenth Century England.* Nueva York: Russell and Russell, 1926.

Materer, Timothy. *Vortex: Pound, Eliot, and Lewis.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979.

Matthiessen, F. O. "James and the Plastic Arts". *Kenyon Review* 5 (1943), pp. 533-50.

Mitchell, W. J. T. *Blake's Composite Art*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

—, ed. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

—, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry* 6:3 (primavera 1980). Reimpreso en *The Language of Images.*

—, "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner", en *Articulate Images*, ed. Wendorf.

—, "Visible Language: Blake's Wond'rous Art of Writing" en *Romanticism and Contemporary Criticism*, ed. Morris Eaves and Michael Fischer. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.

Munro, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*. Cleveland: Western Reserve University Press, 1967. [Hay edición en castellano: *La Forma en las artes*, Buenos Aires: Ediciones 3, 1962].

Nelson, Cary. *The Incarnate Word*. Urbana: University of Illinois Press, 1974.

Nemerov, Howard. "On Poetry and Painting, with a Thought of Music" en *The Language of Images*, ed. Mitchell, pp. 9-13.

Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Panofsky, Erwin. *Studies in iconology*. Oxford: Oxford University Press, 1939. [Hay edición en castellano: *Estudios sobre Iconología*, Madrid: Alianza, 1972].

—, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art." en *Meaning in the Visual Arts. Garden City*, N.Y.: Doubleday, 1955. [Hay edición en castellano: *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1979]

Paris, Jean. *Painting and Linguistics*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University Publication, 1974.

Park, Roy. "Ut Pictura Poesis: The Nineteenth Century Aftermath". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (invierno 1969), pp. 155-69.

Paulson, Ronald. *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Peirce, C. S. "The Icon, Index, and Symbol" en *Collected Works*, eds. Charles Hartshorne y Paul Weiss, 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, vol. 2.

Pelikan, Jaroslav. "Images of the Invisible." en *The Christian Tradition*, 5 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1974-, 2: 91-145. *A survey of the iconoclastic controversy.*

Phillips, John. *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Pointon, Marcia. *Milton and English Art*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.

Praz, Mario. *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Read, Herbert. "Parallels in Painting and Poetry" en *In Defence of Shelley & Other Essays*. Londres: Heinemann, 1936, pp. 223-48.

Rollin, Bernard. *Natural and Conventional Meaning*. The Hague: Mouton, 1976.

Ronchi. Vasco. *The Nature of Light*. Trad. V. Barocas. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

—, *Optics: The Science of Vision*. Trad. Edward Rosen. Nueva York: New York University Press, 1957.

Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979. [Hay edición en castellano: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1995].

Rosand, David. "Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's [Poesie]". *New Literary History* 3:3 (primavera 1972), pp. 527-46.

Rowe, John Carlos. "James's Rhetoric of the Eye: Re-Marking the Impression".. *Criticism* 24:3 (verano 1982), pp. 2233-60.

Saisselin, Remy G. "Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961), pp. 145-56.

Sartre, Jean-Paul. Imagination: A Psychological Critique. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962. [Hay edición en castellano: *Lo imaginario*, Buenos Aires: Losada, 1968].

Schapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague: Mouton, 1973.

Scher, Stephen P. "Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts". Published annually in *Hartford Studies in Literature*.

Schweizer, Niklaus. *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth Century England and Germany*. Frankfurt: Herbert Lang, 1972.

Simpson, David. *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982

Smitten, Jeffrey, y Ann Daghistany. *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Snyder, Joel. "Picturing Vision". *Critical Inquiry* 6:3 (primavera 1980). Reimpreso *The Language of Images*, ed. Mitchell.

—, y Neil Walsh Allen. "Photography, Vision, and Representation". *Critical Inquiry* 2:1 (otoño 1975), pp. 143-69.

Souriau, Etienne. "Time in the Plastic Arts". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7 (1949), pp. 294-307.

Spencer, John R. "Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), pp. 26-44.

Spencer, T. J. B. "The Imperfect Parallel Betwixt Painting and Poetry". *Greece and Rome*, 2d ser., 7 (1960), pp. 173-86.

Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tell Us.* Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

—, ed. Image and Code. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Stevens, Wallace. "The Relations between Poetry and Painting", en *The Necessary Angel.* Nueva York: Knopf, 1951, pp. 157-76.

Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style.* Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.

Tinker, Chauncey Brewster. *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting.* 1938; reimpresión, Freeport, N. Y.: Books for Libraries Press, 1969.

Trimpi, Wesley. "The Meaning of Horace's Ut Pittura Poesis ". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), pp. 1-34.

Uspensky, B. A. "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art." *Poetics: International Review for the Theory of Literature.* The Hague: Mouton, 1972, pp. 5-39.

Warnock, Mary. *Imagination.* Berkeley: University of California Press, 1976.

Wecter, Dixon. "Burke's Theory Concerning Words, Images, and Emotion". *PMLA* 55 (1940), pp. 167-81.

Weisinger, Herbert. "Icon and Image: What the Literary Historian Can Learn from the Warburg School". *Bulletin of the New York Public Library* 67 (1963), pp. 455-64.

Weisstein, Ulrich. "The Mutual Illumination of the Arts" en *Comparative Literature and Literary Theory*, trad. William Riggan. Bloomington: Indiana University Press, 1973, pp. 150-66.

Wellek, René. "The Parallelism between Literature and the Arts." *English Institute Annual*, 1941. Nueva York, 1942.

Wendorf, Richard. "Jonathan Richardson: The Painter as Biographer". *New Literary History* 15:3 (primavera 1984), pp. 539-57.

—, ed. *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

White, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Nueva York: Harper and Row, 1967.

Wimsatt, William K. "Laokoon: An Oracle Reconsulted" en *Hateful Contraries*. Lexington: University of Kentucky Press, 1965.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Trad. D. G. Pears y B. F. McGuinness. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1961. [Hay edición en castellano: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza, 1977].

—, *The Blue and Brown Books*. Nueva York: Harper, 1958. [Hay edición en castellano: *Los cuadernos azul y Marron*, Madrid: Tecnos, 1968].

—, *Philosophical Investigations*. 3° ed. Trad. G. E. M. Anscombe. Nueva York: Macmillan, 1953. [Hay edición en castellano: Investigaciones filosóficas, Barcelona: Crítica, 1988].

Wolfe, Tom. *The Painted Word*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1975.

Yates, Frances. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Ziolkowski, Theodore. *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Otros títulos de W. J. T. Mitchell

Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics, Chicago, 2015.

Seeing Through Race (The W. E. B. Du Bois Lectures), Harvard, 2012.

Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present, Chicago, 2011.

Teoría de la imagen, Madrid, 2009.

The Late Derrida (Arnold Davidson y W.J.T. Mitchell editores), Chicago, 2007.

What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images, Chicago, 2006.

Edward Said: Continuing the Conversation (Homi K. Bhabha y W. J. T. Mitchell editores), Chicago, 2005.

Art and the Public Sphere (*A Critical Inquiry Book*), Chicago, 1993.

On Narrative (*A Critical Inquiry Book*), Chicago, 1981.



Iconología

Este es un libro sobre las cosas que la gente dice sobre las imágenes, un libro sobre el modo en que hablamos de la idea de imagen y de nociones emparentadas como figuración, percepción, comparación e imitación. Su objetivo es mostrar cómo la noción de imagen funciona como una correa de transmisión que conecta las teorías del arte, del lenguaje y de la mente con las concepciones del valor social, cultural y político.

Se trata de pensar la imagen en la totalidad de la esfera social, pero también en lo que implica su impacto en toda disciplina, de la literatura a las ciencias, y en toda política, en la construcción de la imagen de los políticos y en sus discursos, desde la "fabricación de una cierta imagen" hasta el "arte de hacer creíble la realidad de esa imagen".

El estudio de la construcción visual de la ideología, de la filosofía, del lenguaje y de lo social, sobre el que se edifica desde hace décadas la obra de Mitchell, se inicia de manera magistral en este libro, una investigación genealógica fundacional.

W. J. T. Mitchell Iconología

...las imágenes para Tom Mitchell, es insistir...
...Las imágenes no son reflejos, sombras o...
...seres vivos, es decir organismos dotados de deseos.

Jacques Rancière







